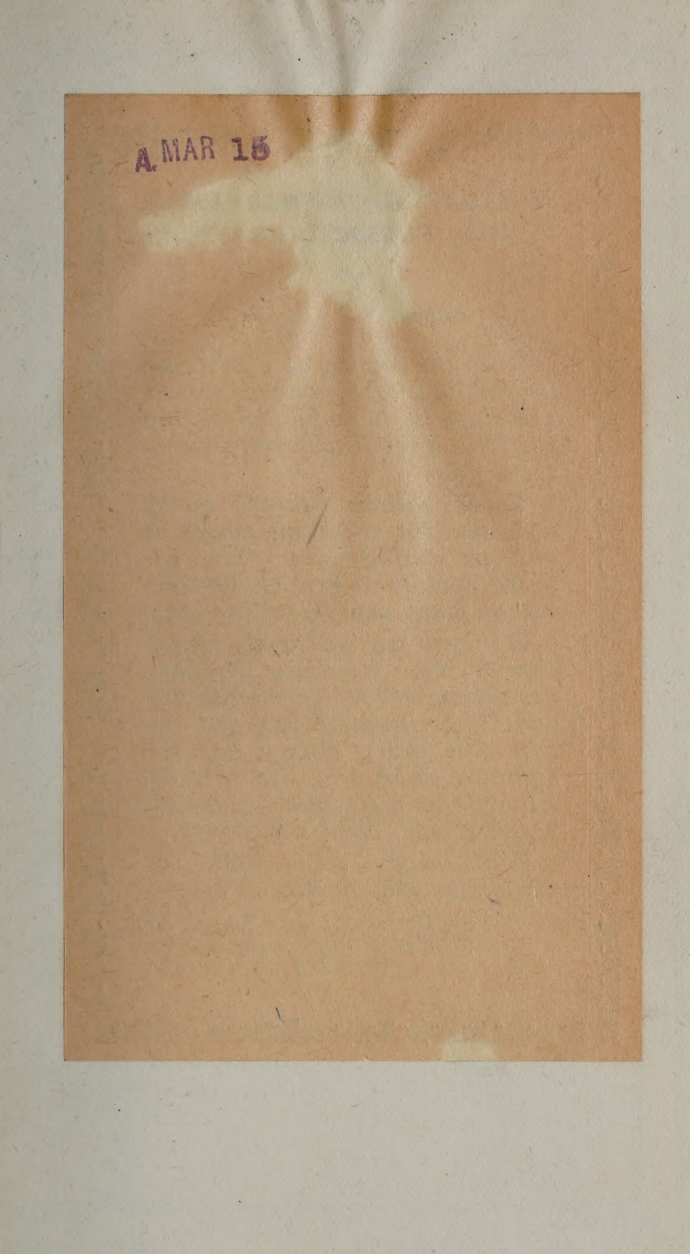
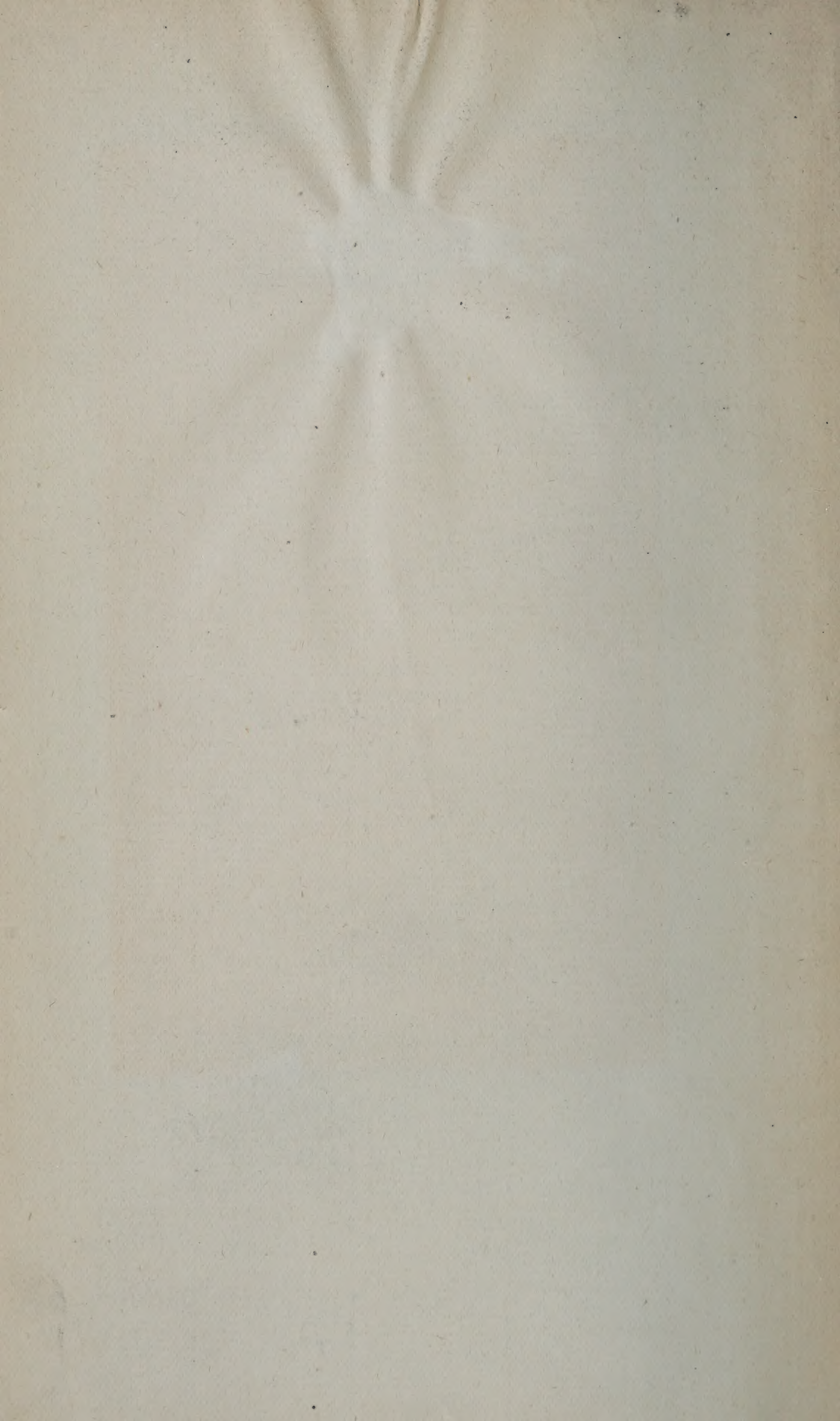
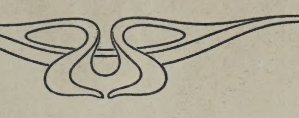



No 4046.198
THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878







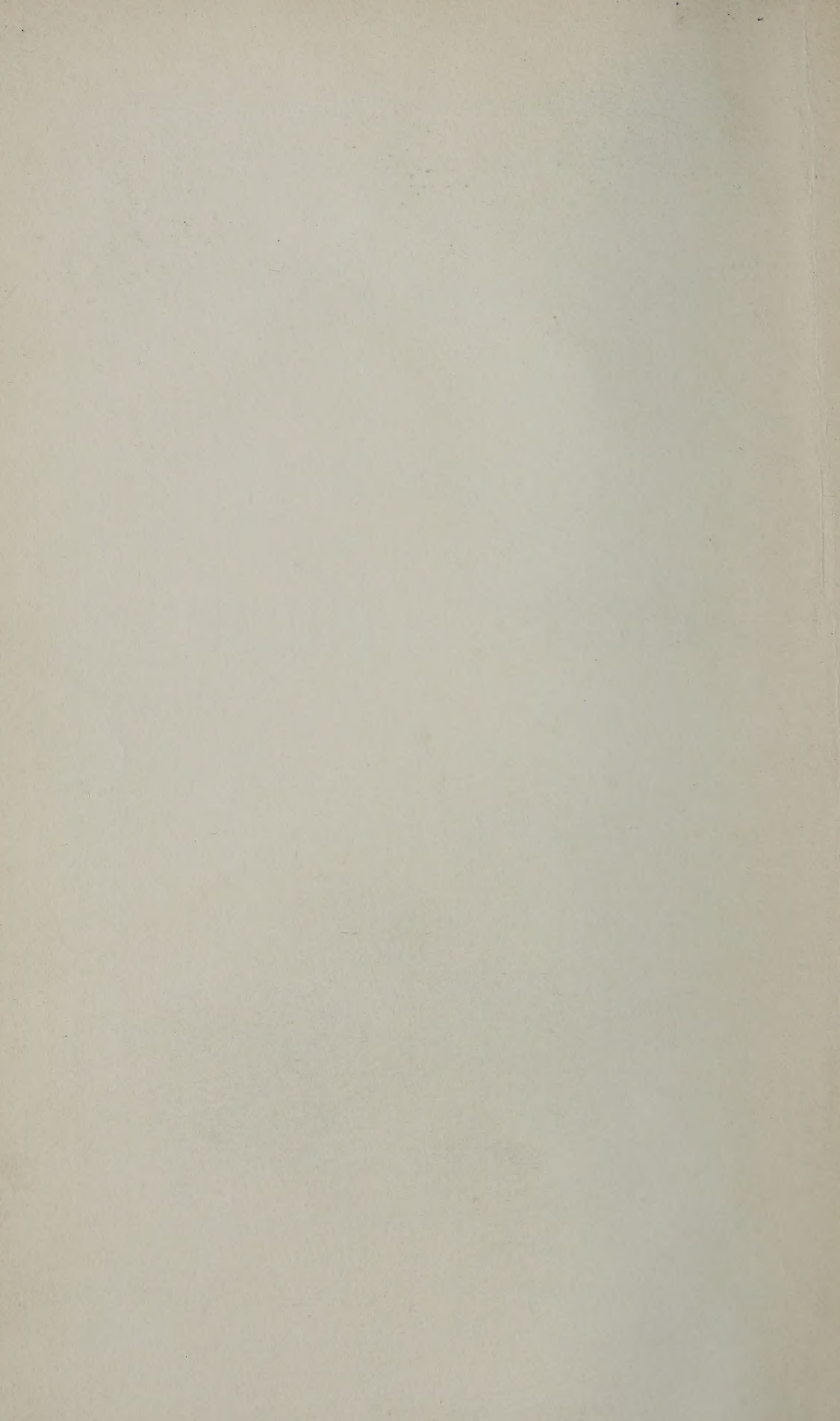
Nikolai Dawidowitsch Bernstein.

Russlands Theater und Musik zur Zeit Peters des Grossen.



Riga, Arthur Giżycki. | Leipzig, P. Pabst.



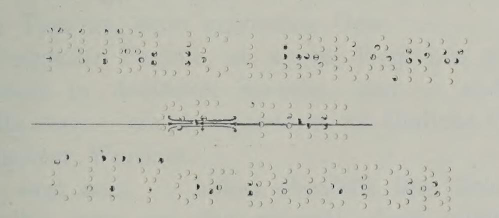


Nikolai Dawidowitsch Bernstein.

Russlands Theater und Musik

zur Zeit

Peters des Grossen.



Riga, Arthur Giżycki. **Leipzig,** P. Pabst.

Vorwort.

Angeblich für Geld und gute Worte stellte Voltaire gar bald nach der Regierungsperiode Peters des Grofsen Rufsland sein Zukunftshoroskop auf ein verheifsungsvolles „c'est du Nord aujourd'hui, qui nous vient la lumière“, und dem genialen Reformator fiel der Löwenanteil des französischen Hymnus anheim. Hinter uns liegen jedoch nunmehr die Jahrhunderte, in denen unermüdliches Wollen einen Fortschritt gezeitigt, der in der Werkstätte des Geistes geschmiedet, dem damals vielleicht dubiosen Ausspruch jetzt historisches Interesse verliehen. Wir stehen mitten in der Periode, da sich das grofse Voltairesche Wort erfüllt, mitten in dem Lichtstrom, der das gewaltige, unermefsliche Reich der Kunst erhellt. Überall ist das letzte Wort bereits gesprochen worden, nur Rufsland hat in seinem nationalen Element ein nimmerstillstehendes Werden, ein ewiges Neues. Der Urquell der russischen Kunst — das Volkstümliche — wird sich nie erschöpfen, seine Varianten sind nicht minder mannigfaltig denn die berückende Farbenpracht, geschaut durch den strahlenbrechenden Prismus. Und in diesem Eigenen suchte auch bereits Peter I. seine Kunst zu begründen, das Russische, Nationale als Ausgangspunkt und Kulmination seiner Bestrebungen zu setzen. Schon die ersten Jahre des XVIII. Jahrhunderts erfreuen sich — wenngleich zwar in primitivster Gestalt — eines russischen Theaters, einer russischen Oper.

Jener fernliegenden Periode ist dieses Werkchen geweiht, ein erster Versuch in deutscher Sprache, und — auch dem Sinne und Inhalte nach — ein etwas anderes, als ähnliche Abhandlungen in russischem Wortlaut.

Bücher — sagt man — haben ebenfalls ihre Schicksale. Der Kampf mit ihm wäre nun aber zu spät, doch glücklicherweise „ist — nach Plinius — kein Buch so schlecht, dafs es nicht in irgend einer Beziehung nütze“.

St. Petersburg, im Januar 1904.

Nikolai Daw. Bernstein.

Nikolai Dawidowitsch Bernstein.

Russlands Theater und Musik

zur Zeit

Peters des Grossen.

Einleitung.

Die charakteristische Kritikkonzeption eines Franzosen über die Russen des siebzehnten Jahrhunderts: „Que le Moscovite est précisement l'homme de Platon, animal sans plumes, auquel rien ne manque pour être homme, si non la propreté et le bon sens (daſs der Moskowiter ein echter Mensch nach platonischem System sei — ein Mensch ohne Federn, dem, um Mensch zu sein, nichts weiter fehle als Reinlichkeit und Verstand), konterfeit mit beiſsendem Spott jene stolzen Bürger des heiligen Zarenreichs, denen damals ein dumpfes, stieres Dahinvegetieren als ein unantastbares Gottesgebot dünkte. Unbekümmert um all die tobenden Stürme des Mittelalters, die bedeutungsvollen Kämpfe des Humanismus — diesen beredten Zeugen des fortschrittlichen Entwicklungsprozesses — lag das russische Land in einen lethargischen Schlaf versenkt, nichts mehr fürchtend, als selbst den geringsten Lichtstrahl in der herrschenden geistigen pharaonischen Finsternis. Und dieses Reich, gröſser denn je ein Staat, bei weitem an Flächeninhalt die Gebiete Alexanders des Groſsen, des römischen Landes, oder das der Kalifen überragend, spielte nicht nur keine Rolle auf dem Welttheater, sondern es wurde lange vollends ignoriert. Die 400 000 Quadratmeilen oder 22 Millionen Quadratkilometer Ruſslands galten Europa soviel, wie der von den Fliegen in der Luft eingenommene Raum. Bis in das XVI. Jahrhundert hinein war dieser Staat eine terra incognita, ein Reich, von dem man sich trotz sogar unmittel-

barer Berührungen keine genaue Vorstellung machen konnte. Selbst die Eheschliefsung des Grofsfürsten Iwan III. mit der griechischen Prinzessin Zoë (Sophie) im Jahre 1472, der Aufenthalt des Venetianers Ambrogio Contarini in Moskau 1473, die angebahnten diplomatischen Beziehungen mit Österreich, die Gesandtschaftsreisen Niclas Poppels (1486 und 1489), Georg von Thurns (1490 und 1492) lüfteten nicht den über Rufsland schwebenden Schleier der Undurchdringlichkeit. Erst Freiherr Siegmund von Herberstein vermittelte durch sein Werk „Rerum Moscoviticarum Commentarii", worin er die Erfahrungen seiner in den Jahren 1516—1518 und 1526—1527 durch das Zarenreich unternommenen Reisen niederlegte, eine zuverlässige und eingehende Kunde über dasselbe. Nicht ohne ein gewisses Recht gebührt ihm deshalb das Attribut — Columbus Rufslands, um so mehr, als auch hier eigentlich zu Beginn kein weiteres Motiv denn wissenschaftliches Interesse die Aufmerksamkeit Europas dorthin lenkte.

Das politische und geistige Dogma, dem Rufsland in starrer Fanatik durch Jahrhunderte hindurch anhing, wurzelte in der verknöcherten byzantinisch-tartarischen Theorie, deren Praxis neben dünkelhaftem nationalen Vorurteil einer unglaublichen Intoleranz gegen alles Fremde huldigt. Und diese permanente Intensität orientalischer Einflüsse erzeugte denn auch jene „grobianità muscovitica", von der sämtliche ausländische Staatsangehörigen nicht genug Abschreckendes zu erzählen wufsten. Der Njemez (Deutsche) von damals war den Russen der Jude des Heut, die einstige njemezkaja äsloboda (deutsche Vorstadt), den jetzigen Judenvierteln — den Ghettos — analog und die Chronik der den Fremden zugewiesen gewesenen Wohnstätte unterscheidet sich auch nicht um ein Atom von der jüdischen: in beiden bezeugen die Plünderungen, Einäscherungen, Vergewaltigungen und Morde, wie wenig der Russe sich vom „animal sans plumes" entfernt. Richtete sich nun der national-fanatische Wahn schon im Prinzip gegen alles Ausländische, so machte sich die den Russen eingefleischte Kulturfeindschaft besonders gegen die Künste: Musik und Theater geltend. Der byzantinisch-asketische Geist, jeden ästhetischen Genufs als eine Ausgeburt der Hölle bezeichnend, predigte gerade das Gegenteil jener Lehre: „Das Reich der Kunst sei der Erde Himmel."

Bereits im XI. Jahrhundert beklagt Nestor des Fürsten Sswjatopolk Vorliebe für die Musik und Daniel polemisiert in den ungeniertesten Ausdrücken gegen das Überhandnehmen der musikalisch-szenischen Spiele. „Wie Schweinejungen rennt ihr zu den teuflischen Lockungen und laſst selbst spielen und tanzen. In euer Haus — zu Frau und Kind führt ihr die Skomorochi, Tänzer und Gaukler — euch selbst, eure Familie zu Grunde richtend.“ Und der Pope Silvester sagt in seinem Domostroi (Hausordnung) — diesem Anschauungsreflektor des alten Ruſslands —: „Wo das Singen und Springen beginnt, die höllischen Lieder erklingen, da gehen, gleich wie der Rauch die Bienen vertreibt, die Engel Gottes davon und überlassen ihren Platz den Teufeln.“ Interessant ist es danach, an dieser Stelle zu konstatieren, inwiefern sich diese Ansicht auch in der Sprache verkörpert hat. Nicht wie der Deutsche seine „Kunst“ vom „Können“ herleitet, führt der Russe sein diesen Sinn bezeichnendes Wort „chudoschestwo“ zurück. Ihm ist die Kunst „chudoschestwo“ „chudoe delo“, soviel als eine schlechte Sache.

Nach alledem sind die Dekrete der Stoglawversammlung (1551) gegen die weltliche Musik keine unerwartet einschlagenden Blitze, der 1649 alle musikalischen Instrumente einem Autodafé überliefernde Befehl nicht eine unerklärliche Feuermoleküle. Aber jenes Gomorrha der russischen Geistlichkeit, die njemezkaja ssloboda, im Verein mit den seit dem XV. Jahrhundert beginnenden europäischen Anknüpfungsversuchen des Väterchen Zar bewahren das heilige Reich vor einer völligen Versumpfung in das starre orthodoxe Nichts.

Die Vermählung Iwan III. mit der griechischen Prinzessin Sophie hatte die Berufung auswärtiger Künstler und Handwerker zur Folge und 1490 befindet sich unter diesen auch ein Orgelspieler — ein früherer Kaplan eines Augustinerklosters. Dieser Tastenheld, bei Hofe „Johann der Erlöser (Salvator)“ genannt, spielte aber auf einem bereits vorhandenen Instrumente. Alle Proteste und Ukase vermögen es nicht, die Tore Ruſslands so fest zu verrammeln, die Grenze so scharf zu bewachen, daſs nicht mit den ausgedehnteren diplomatischen Beziehungen auch die Kunst weitere Verbreitung finde. Daſs der Gesetzerlasser über seiner Verfügung steht, dies traurige Axiomes dokumentierte auch der offizielle Anti-Musik-Zar Johann der

Grausame. Aufräumen wollte er in seinem Reiche mit all dem teuflischen Spielkram, er der Moralist auf der Stoglawversammlung! Aber glaubwürdige Nachrichten bezeugen, daſs gerade dieses Zaren Palais der lustigste Tummelplatz jener fröhlichen Kunstrepräsentanten — der Skomorochi — war, die eine launenhafte Minute dieses Herrschers zu vaterlandslosen Landstreichern erniedrigte. Was dem Zar erlaubt, steht jedoch keinem gewöhnlichen Sterblichen zu — quod licet jovi, non licet bovi — und deshalb sühnte Fürst Michail Rjepnin mit seinem Blute die Beleidigung des Skomorochenstandes. Aber dieses Sichvergnügen im stillen, das verstohlene Kosten der verbotenen Frucht erhöhte allerdings den Reiz, leider aber nicht den offiziellen Wert derselben. Wohl machte Ruſsland bereits einige selbständige Gehversuche im weiteren Verlauf dieser Periode, allein es hielt sich noch zu sehr am Gängelbande der Tradition, um nicht bei der ersten Gelegenheit wieder zu straucheln. Erklangen auch während des Interregnums die feurigen Klänge der polnischen Musik, kündete der lustige Wirbel fröhlicher Tänze eine neue Richtung an, da kostete aber diese „Verirrung" dem Pseudozaren den Thron und den Hals. Behr und viele andere Ohren- und Augenzeugen bekunden, daſs Dimitris leidenschaftlicher Hang nach Vergnügungen und Musik den ersten Anstoſs zu jener folgeschweren Frage gab, ob er auch tatsächlich Russe sei.

Das Ende des XVI. und das XVII. Jahrhundert waren das Übergangsstadium zum Europäismus, die vermittelnde Verbindungsbrücke zwischen der russischen alten und neuen Zeit, und die Gesandten waren es vor allem, die zu Trägern und Vermittlern der geistigen Kultur im heiligen Reiche des Zaren wurden. Ihrer eigenen Gewohnheit und Repräsentation zuliebe hielten sie es für angemessen, ihre Musiker und Schauspieler mit hinüber zu nehmen und dann bot sich ihnen, bei der Neuheit alles Künstlerischen in Ruſsland, durch Beschenkung des Hofes mit musikalischen Instrumenten auf leichte Art eine Gelegenheit, diesem eine Aufmerksamkeit zu beweisen. So berichtet der englische Botschafter Georgey, daſs er dem Zaren Feodor Iwanowitsch verschiedene Tonwerkzeuge, als Klavichorde und Orgel, mitgebracht. Er vergaſs ebenfalls vorsichtshalber nicht, auch für Virtuosen Sorge zu tragen, die denn auch auſserordentliche Erfolge erzielten. Die Kaiserin Irina Feodorowna war ebenso angenehm überrascht durch das

herrliche Äußere der Instrumente, wie entzückt von der berückenden Tonfülle. Zu Tausenden sei auch das Volk zum Palais geströmt, um dieses neuartigen Genusses teilhaftig zu werden.

Besonders war die Regierungsperiode Michail Feodorowitschs eine den Künsten ungemein günstige — Polen und Deutsche stritten um die Palme der Musen. Gleich des Kaisers Hochzeit gab zu lautem Jubilieren Anlaß und die Gelegenheit wurde ergiebigst ausgenutzt. Beim Palais befand sich eine Extra-Vergnügungsabteilung, in der sämtliche Hoffestivitäten gefeiert wurden. Im Programm derselben fand die Musik weitgehendste Berücksichtigung. Allerdings primitivster Art müssen die Darbietungen des Njemez Johann Semenow gewesen sein, der zehn Jahre hindurch die kaiserliche Familie belustigte und es für nötig fand, dem Hofe durch seine Schüler einen würdigen Ersatz zu beschaffen. Und die Weisheit, die der Meister seinen Erben übermittelte, bestand im Balancieren, Possenreißen, Tanzen und Trommelschlagen. Doch mangelte es auch an ernsten Bestrebungen in puncto musicae nicht; im Hofstaat war ausdrücklich die Bestallung von Orgel-, Cymbal- und Klavichordenspielern vorgesehen. Die Chronik bezeugt auch das Vorhandensein solcher „Komödianten“, erzählt uns ebenfalls, daß 1631 zwei Deutsche, Hans und Melchard Gun (nach anderen Quellen „Lun“), als Orgelspezialisten berufen worden sind, deren achtjähriger Aufenthalt in Rußland dieser Kunst so förderlich war, daß der Zar eine in seinem Lande gebaute Orgel verschenken konnte. Dieses Instrument schien sich überhaupt eines besondern Vorzugs zu erfreuen, denn den Guns lag auch die Verpflichtung ob, die Russen im Spiel desselben zu unterweisen.

Jähe Unterbrechung erfährt die beginnende Entwicklung der Kunst in der nun folgenden Regierung des „allerstillsten“ Zaren Alexei Michailowitsch. Statt Trompeten, Orgeln und anderer musikalischen Unterhaltungen debütieren schon zu seiner Hochzeit die kaiserlichen Kirchensänger — er verzichtet auf jede, bei solcher Gelegenheit übliche, weltliche Belustigung. Das asketische Byzanz nahm unter ihm aller Logik spottende Dimensionen an, Alexei Michailowitsch verlieh seinem Regime schon durch das originelle Instrumenten-Autodafé eine herostratische Berühmtheit. Doch nur der Wandel ist beständig, und so folgte auch schnurstracks nach dieser heiligen Stille die zügelloseste Ungebunden-

heit. Die Heirat des Zaren mit der europäisierten Natalja Kirillowna brachte einen Umschwung in den künstlerischen Betätigungen Rufslands hervor, wie er als Gegensatz kaum krasser gedacht werden kann. Hier nichts — dort alles: 1672 hält als Entschädigung für das fade Einst eine deutsche Schauspielertruppe ihren Einzug in Moskau, und trotz aller Bedenken nehmen das „allerstillste" Väterchen die theatralischen Aktionen unter musikalischer Begleitung derart gefangen, dafs er den ersten russischen Musentempel bauen läfst. Um diese Zeit errichtet auch Artemij Sergejewitsch Matwejew eine theatralisch-musikalische Kunstschule — die erste Spur eines russischen Konservatoriums. Die Schlufszeit der Alexei Michailowschen Regierung fällt — dank der Krankheit des Zaren — in die frühere Asketik zurück und wiederum beginnt der gottgefällige Don-Quichotkampf mit der Kunst.

Es ist das XVII. Jahrhundert, in dem das eigene kritische Unterscheidungsvermögen, gestützt auf Anschauung und Erfahrung, Rufsland zu dem Erwägen zwingt, das aus dem Für und Wider wählen, das Richtige treffen soll. Die sorglose Kindheit, sich kundgebend im unbedingten Anerkennen der Autorität, im starren Hängen am Wort, im unerschütterlichen Glauben an die traditionelle Überlieferung; die Zeit des fraglosen Gutbefindens alles Nationalen verflog auch für das erst nur sich lebende Zarenreich. Seine Beziehungen zu anderen Staaten, das Berufen ausländischer, anders erzogener, anders gesitteter Menschen, die Nähe der „njemezkaja ssloboda" bewirkten nolens volens eine Gegenüberstellung des Eigenen dem Fremden — eine unwillkürliche Komparation. Und das Endergebnis mufste jene Folge haben, die Fürst Golitzyn — der Protégé Sophiens — gewollt und Peter vollbracht. Allmählich ging der Umwandlungsprozefs vor sich, der aus der traditionellen russischen „Izba" — ein Haus, aus dem alten langen Kostüm, dem unvermeidlichen Bart eine moderne Kleidung, eine andere Frisurart erstehen liefs. Das Gesetz des Entwicklungsvermögens suchte sich auch für Rufsland Geltung zu verschaffen. Im angrenzenden Pskow vernimmt man schon im XV. Jahrhundert den Warnungsruf: „keine deutschen Gewänder" zu tragen, auch Moskau mufs gar bald gegen die fremde Tracht protestieren, während Krishanitsch bereits ganz im Peterschen Sinne in seinen „Gesprächen über den Staat"

debattiert: „Wenn jemand fragt, ob es denn nicht für die Christen unziemlich erscheine, Musik zu machen, den Bart zu scheren oder langes Haar zu tragen, so mufs man darauf antworten, dafs solches alles den Juden verboten gewesen sein mag, während es den Christen gestattet ist.“ Rufsland befürchtete eine Amalgamation des russischen Seins durch das ausländische Wesen, mufste aber dank der immer weiter greifenden Aufklärung und dank der Nähe der ausländischen Vorstadt es ruhig mit ansehen, welch tiefe Wurzel das verpönte Fremde im Schofse Rufslands schlug, ja noch darauf bedacht sein, dafs die Saat nicht nutzlos sich verstreue.

Lange vor Peter hatte sich das ganze Niveau des russischen Reichs geändert, ein neuer Luftzug durchströmte Rufslands Gaue. Die Elemente zu einer Reform im national-liberalen Sinne waren nicht nur bereits vorhanden, sondern sie harrten sehnsüchtig der belebenden Verwirklichung. Neuvilles Programm lag entwickelt vor Golitzyn, doch er krankte an einer Unentschlossenheit, die sein Wollen nie zum Werden führte. Auf der andern Seite erwarb sich Peter einzig und allein durch seine Energie den Namen „der Grofse“.

Die Aera Peters.

Ein Mann der Tat war der gewaltige Reformator, ein Zar von Stahl und Eisen, ohne Zagen und Bangen. Sein Zügelergreifen im Regierungswesen hat Rufsland mit einem Schlage jene Aussicht geöffnet, die seine Vorgänger in reformatorischen Bestrebungen nur als fata morgana am Horizont äffte. Peter, Kosmopolit im weitesten Sinne des Wortes, verschmähte gerade aus dem Grunde selbst die zwingendsten Mittel nicht, um seinem Vorhaben Leben zu verleihen. Er wollte Vieh zu Menschen machen oder, wenn er sich zarter ausdrückte, Kinder zu Erwachsenen heranziehen — nicht zu umgehen aber ist im ersten Falle die Knute, im zweiten die Rute. Und der Selbstherrscher machte von diesen Reformationswerkzeugen ergiebigsten Gebrauch. Er war ein edler Macchiavellist und dem verdankt auch Rufsland alles, was es ist und sein wird. Jede Entwicklung im Zarenreich mufs Peters gedenken, denn er machte eine solche möglich und auch die Kunst zählt ihn mit Recht zu ihrem verdienstvollsten

Protektor; er löste auch ihre Fessel, unter ihm wurde sie, wie sie die Musen erzeugten — eine freie Kunst.

Obschon uns die Chronik nichts Bestimmtes über die musikalische Bildung des Prinzen Peter überliefert, so geht doch aus anderweitigen Archivnachrichten hervor, daſs er sich mit der Musik beschäftigt haben muſs. Im Jahre 1674 werden dem Organisten Gutowsky Messingsaiten für den Klavichord des Czarewitsch Peter Alexejewitsch aus dem Arsenal verabfolgt. Am 20. Februar genannten Jahres muſs Gutowsky eine zwei Arschin lange römische Saite zur Reparatur des in den Gemächern Peters befindlichen „Cymbals deutscher Produktion“ kaufen und noch im nächsten Jahre soll ein Cymbal für ihn angefertigt werden. Allein seine musikalische Begabung stammte nicht von weit her, ebensowenig bekundete sein künstlerischer Geschmack Erziehung an klassischen Mustern. Erst während seiner wiederholten Reisen ins Ausland lernte er die Notwendigkeit der Kunst kennen und dieses Einsehen genügte ihm, wärmster Befürworter derselben in seinem Reich zu werden. Gleich der erste im Jahre 1697 unternommene Ausflug über die Grenze führte Peter in verschiedenster Herren Länder.

In Holland, London, Wien besuchte der junge Zar gern die Oper und das Ballett, mitunter auch persönlich im Verein mit seiner Suite an verschiedenen Maskeradenbelustigungen und Prozessionen, wie sie zu jener Zeit Mode waren, teilnehmend. Am 17. August 1697 besuchte er in Haag das Theater, wo „Kupido, die hellenische Göttin“ zur Aufführung gelangte. Im Kostüm eines friesischen Bauers erschien Peter zu der am 11. Juli 1698 vom Kaiser Leopold in Wien inszenierten Maskeraden-Vorstellung. Während seines Pariser Aufenthalts schenkte er dem damals berühmten Schauspieler Baron als Zeichen seiner Anerkennung einen goldenen Degen. In Hannover bot die geistreiche Kurfürstin Sophie Charlotte alles auf, um dem hohen Gast die Zeit so angenehm als möglich zu gestalten und lieſs u. a. während des Soupers italienische Sänger musizieren. „Mit merklichem Behagen“ hörte Peter sie an, belohnte jeden der Künstler höchsteigenhändig durch ein gutes Glas Wein, seine Kritik jedoch hatte hier die vorsichtige Fassung, „daſs er zu diesem Genre keine groſse Neigung spüre“ — die Vertreterinnen desselben lagen ihm mitunter mehr am Herzen. Nichtsdestoweniger hielt

Peter tatsächlich die Kunst als Läuterungsmittel für sein Volk hoch und sämtliche Historiker jener Zeit, wie Golikow, Bassewitsch, Weber, Bergholtz u. s. w. bekunden einstimmig des Zaren aufserordentliche Verdienste um das öffentliche gesellschaftliche Leben, dessen Hebung durch Theater und Musik er sich als eine der Hauptaufgaben seiner Reformation gestellt.

Mit der Regierung Peters begann für Rufsland eine Zeit, die aller Tradition hohnsprach und mit allen Segeln einem neuen Leben zusteuerte. Keine Gelegenheit wurde versäumt, die „Kinder" aus ihrem Schlummer zu rütteln; geschah es mitunter etwas rauh, so lag die Schuld nicht zu sehr auf seiten Peters: Rufsland hatte lange genug geschlafen und kaltes Wasser hilft beim Erwecken mehr als Augenreiben. Zur Ehre jedoch gereicht dem Zaren seine unantastbare Gerechtigkeitsliebe, die im Belohnen wie Strafen keinen Unterschied zwischen Grofs und Klein, Arm und Reich machte. So erzählt Georg Korb, dafs einst auf dem Balle beim dänischen Gesandten Peters Liebling Menschikoff mit umgeschnalltem Säbel zu tanzen begann. Der anwesende Zar, dies bemerkend, rügte durch eine Ohrfeige, die gleich Nasenbluten zur Folge hatte, diesen Verstofs gegen die Etikette. Peter teilte vollends die Meinung seiner Zeitgenossen, dafs den Russen nur Prügel kultiviere und dieses „Einpauken" fand denn auch vielseitigste Anwendung.

„Ich habe von gar vielen gehört und siehet man es auch täglich," berichtet Weber, „dafs den Russen, wie andre Wissenschaften, also auch die Musik durch die Padoggen (da der Delinquent sich auf die Erde legt und die Spiefsruten bekommt) eingebläuet und gepredigt werden mufs, weil sie sonsten ungern was lernen." Es bedurfte aber auch des zielbewufsten Reformators eiserner Faust, um all den Plänen wirkliches Leben zu verleihen. Rufsland benötigte des Riesen Peter, um sich endlich einen Platz in Europa zu sichern.

Eine der gröfsten Schwierigkeiten zu Zeiten Peters war bei dem herrschenden Verruf der Kunst die Herbeischaffung von „Künstlern". Peter wollte russische Künstler haben, doch geboren wurden ebensowenig fertige Virtuosen, als welche vom Himmel fielen und so mufste auch hier die Methode „Zwang" in Kraft treten, die vorläufig immer einige Erfolge aufzuweisen hatte. „Hat ein General einen jungen oder alten Kerl übrig, der

die Musik beim Regiment erlernen soll, ob er gleich niemals was davon gehöret, noch bisweilen das geringste Talent dazu hat, so wird ihm von dem Lehrmeister eine gewisse Zeit zu den ersten Griffen, einem Lutherischen Gesange (das ihre Arien sein müssen), einem Menuett u. s. w. gegeben, hat er's in solcher Zeit nicht begriffen, so werden ihm die Padoggen so oft und so lange aufgeleget, bis er es spielen kann.“ Aus den verschiedensten Schichten und Ständen wurden Leute zur Erlernung der Musik herangeschleift und die „Ordre“ erreichte mitunter sogar — Ofenheizer!

Aus den Reformen des grofsen Zaren Peter geht mit besonderer Deutlichkeit die phänomenale Bedeutung der njemezkaja ssloboda und der gewaltige Anteil der auswärtigen Gesandten an dem Geistesumschwung in Rufsland hervor. Peter, selbst ein Schüler der deutschen Vorstadt, hatte bei seinen Bestrebungen zu allererst keinen anderen Ausweg, als bei ihr Hilfstruppen zu requirieren Dort fand er, was er vor allem suchte — Lehrer, denn authentischen Nachrichten zufolge war die njemezkaja ssloboda früh der Konzentrationspunkt auswärtiger Künstler in Rufsland. Allein die dort vorhandenen Kräfte schienen dem Zar wohl nicht zu genügen, denn gar bald richtet er zur positiven Erfüllung seines Vorhabens seinen Blick nach dem Auslande.

Das Theater.

In fast ununterbrochen tobenden politischen Stürmen verflofs die Anfangszeit der Peterschen Herrschaft, es darf daher kaum wundernehmen, dafs sich nur ganz spärliche Nachrichten aus dieser Epoche über künstlerische Reformen finden lassen. Erst mit 1700, dem Jahre, da der Rufsland europäisierende Zar auch das Neujahrsfest vom 1. September auf den 1. Januar verlegte, fixiert Nosow einige Vorstellungen, während die Chronik des russischen Theaters 1701 die Persönlichkeit einführt, der für das Zarenreich die grofse, verantwortungsvolle Rolle eines Schauspieler-Impresarios anheimfiel. Dieser — Namens Johann Splawsky — soll nach Alexander Sokoloffs Theater-Almanach vom Jahre 1875 bereits 1679 mit einer deutschen Truppe nach Moskau gekommen sein, andere Historiker, in entscheidender Mehrzahl, lassen ihn erst 1698 in kaiserlichen Diensten erscheinen. Letztere stellen ihn uns als „Kapitän“ vor, ohne über die Art seiner Beschäftigung nähere Auskunft geben zu

können. Mit positiver Sicherheit finden wir Splawsky bei Nosow 1701 als Theaterdirektor und Bühnendichter verzeichnet. „Von der neu aus Ungarn in Moskau eingetroffenen Komödiantenbande unter Leitung Johann Splawskys — registriert Nosow im Januar 1701 — wurde „Doktor Faust“, Komödie in sieben Akten, verfaſst von Johann Splawsky, dargestellt.“

Dem Monarchen dürften aber die Leistungen dieser Truppe ebenfalls nicht sonderlich zugesagt haben, denn bereits im Juni des gleichen Jahres entsendet er — den Direktor in einen Agenten verwandelnd — Splawsky nach Gdansk (= Danzig), um von dort eine Schauspielergesellschaft zu engagieren. Während der Zeit seiner Abwesenheit aus Moskau wurden ihm an Gebühren zur Bestreitung seiner Unkosten 200 Rbl. bewilligt, und seiner Frau und seinem Kinde 10 Rbl. monatlich gezahlt. Sechs Monate dauerte sein Fortbleiben, 190 Rbl. hatte er verzehrt, den eigentlichen Zweck seiner Reise jedoch nicht erreicht. Keine einzige Truppe wollte sich entschlieſsen nach Moskau zu kommen und eine, die sich schon hierzu bereit erklärte, sagte im letzten Moment ab. „Man erklärte mir,“ berichtete Splawsky „daſs es in Ruſsland so schlecht sein soll, daſs es niemand dort aushielte. Auf mein Befragen, weshalb sie diese Ansicht hätten, wurde mir geantwortet, daſs der Inhaber eines Marionettentheaters, Namens Gordon, Schauerliches erzähle. Dieser hat allerdings wegen verübten Totschlags Knutenschläge erhalten und sich dann heimlich davongeschlichen. Er jedoch verbreitet das Gerücht, daſs er bei Sr. kaiserlichen Hoheit im Range eines Kapitäns gedient und an Stelle der ihm zukommenden Gage Prügel erhalten habe. Eingeschüchtert hierdurch, weigern sich die bereits verpflichtet gewesenen Schauspieler, ihr gegebenes Versprechen einzulösen.“ Als der Zar von der miſsglückten Mission Splawskys Kenntnis erhielt, lieſs er ihm die Weisung zugehen, sich brieflich mit der Truppe in Verbindung zu setzen und ihr die Zusicherung zu geben, daſs ihr das Honorar ohne jede Weigerung, ja sogar bei ihrer Ankunft pränumerando gezahlt, und daſs bei ihrem eventuellen Wunsche, Ruſsland zu verlassen, kein Hindernis in den Weg gelegt werden würde. Splawsky äuſserte sich darauf dahin, daſs man mit dem Schreiben kaum auf Erfolg rechnen könnte. Er wäre jedoch bereit, noch einmal die Unterhandlungen persönlich aufzunehmen, sofern

man ihm noch einen Beamten mitgeben, und die von der Truppe verlangten 1000 Efimken gleich mitschicken wollte. Auch erbat er sich ein kaiserliches Schreiben zur Richtigstellung der über Rufsland kursierenden Gerüchte. Alles wurde ihm nach Verlangen gewährt und am 23. Januar 1702 begab sich Splawsky zum zweitenmal nach Danzig. Während ihm 100 Rbl. als Reisediäten gewährt wurden, erhielt seine Familie wieder 10 Rbl. monatlich. Dieses Mal aber war sein Vorhaben wenigstens von Erfolg gekrönt. Am 25. März in Danzig eingetroffen, gelang es ihm gegen schweres Geld und gute Worte am gleichen Tage eine Gesellschaft zu bewegen, ihre Talente in das „gefürchtete Barbarenland" hinüberzuführen und dort leuchten zu lassen. In den Händen einer unbekannten Gröfse — Johann Kunsts (wohl Pseudonym) — lag die Direktion der von Splawsky engagierten Truppe, die Rufsland Thaliens Pforten wieder erschliefsen sollte, wo vor gerade einem Vierteljahrhundert (1676) Alexei Michailowitsch die Komödie nach kurzem Geniefsen wieder in althergebrachten Acht und Bann getan.

Gegen ein Jahresgehalt von 6000 Efimken (Speziestaler), nach damaligem Kurs etwa 4200 Rbl., hatte der „Direkteur von ihro zarischen Majestäten Hof-Komödianten" die Verpflichtung, „stets bereit zu sein, seine zarische Majestät durch alle Erfindungen und Ergötzlichkeiten zu belustigen" und zwar in einem Theater, das zum erstenmal in Rufsland nicht allein für den Hof, sondern auch fürs Volk geöffnet war. Und vor allem sei daher das Hauptverdienst Peters um das russische Theater dahin konstatiert, dafs er die Komödie auch der breiten Masse zugänglich gemacht, die früher nicht einmal geheim wagen durfte, sich mit den „höllischen Verlockungen" abzugeben. Nicht im Palais sollte die zukünftige Heimstätte der Kunst sein, sondern in der Stadt, unbeeinflufst von höfischem Zwang.

Die „Intendanz", früher in den Händen Matwejews, war mittlerweile in die Feodor Alexejewitsch Golowins übergegangen und aus seiner Korrespondenz — entnommen dem Moskauer Archiv des Ministeriums auswärtiger Angelegenheiten — gewinnen wir genaue Einsicht in die Schwierigkeiten, die mit dem so gut gemeinten Vorhaben Peters sich verknüpften.

Mitten in der glänzenden Kriegsperiode Peters mit den Schweden fällt die Grundsteinlegung des ersten russischen Volks-

theaters, der zarischen Fürsorge um sein Volk die lauteste Sprache redend. Ungeachtet der Strapazen des Feldzuges, der ernsten politischen Lage denkt er noch an das geistige Wohl seiner Untertanen, und diktiert persönlich die, auf die Errichtung der neuen Kunststätte, bezüglichen Verfügungen. Welch ein geringes Entgegenkommen fand zum Dank hierfür der Zar bei den Leuten, denen die Verwirklichung der Pläne anheimgestellt worden war, wie wenig geneigt zeigten sie sich zur Erfüllung der nur zu ihren Gunsten projektierten Bestrebungen!

Vom 1. Juli 1702 datiert die erste auf den Theaterbau bezügliche Nachricht, und die Arbeit, deren Dauer von Kunst auf drei Wochen geschätzt wurde, sah noch nach vier Monaten ihrer Vollendung erst entgegen. Der Grund der Verzögerung lag jedoch ebenso auf seiten des geschäftlich anscheinend überaus tüchtigen Deutschen, wie an der Geringschätzung, die man allgemein dem Theaterwesen zollte. Beides ergibt sich aus einem am 23. September 1702 an Golowin gerichteten Schreiben: „Was der Instruktion betreffs des Theaterplatzes anbelangt, so erscheint weder der Ort im Kreml, noch der Platz beim Siegestor geeignet. Dort liegen bergehoch Ziegel, Steine und jegliche Art Schutt, hier reicht der 25 Faden umfassende Raum nicht aus. Nach Angabe des Komödianten soll das Theatergebäude allein 20 Faden lang, 12 Faden breit und 6 Faden hoch sein, wo kämen da noch die vier erwünschten Nebengemächer hin?! Ginge aber zur Not selbst alles, so würde durch den Bau der Platz und das Tor verstellt werden, ganz abgesehen davon, dafs Holz furchtbar teuer ist. Ein Tannenbalken kostet 60 Kopeken und da ihrer 100 nötig sind, wären dafür allein schon 60 Rbl.; laut Eingabe vom 6. August a. c. gehören zudem noch 2000 Bretter, 12000 Nägel, 50 Zimmerleute und 12 Arbeiter — das alles soll verausgabt werden, ohne Garantie, dafs die ganze Geschichte von Dauer sein wird, ohne bestimmte Gewifsheit, dafs der Komödiant auch gut ist! Dieser rennt uns aber nach Geld das Haus ein und droht immer mit Einstellung der Arbeit, trotzdem er aufser den früheren 1000 Talern schon noch 1500 Rbl. erhalten hat. Aus seiner Rechnunglegung geht hervor, dafs er auf Kostüme 800 Rbl., für seine Wirtschaft und kranke Frau 300 Rbl. verausgabt und seinen Leuten 400 Rbl. gezahlt hat. In einer feinen Gegend ist der Platz für den Bau erwählt, die

Kosten sind ungemein grofse, aber das Resultat wird ein nichtiges sein, denn es verlautet, dafs die Stücke vom Deutschen ins Lateinische, und aus dieser Sprache erst in die russische übertragen werden; auch die Übersetzer erzählen, dafs am Ganzen nicht viel dran sei."

Trotz dieser einer gewissen Berechtigung nicht entbehrenden Klagen bestand Golowin, des kaiserlichen Einverständnisses sicher, auf Ausführung seiner erteilten Instruktionen, die auf möglichste Beschleunigung des Theaterbaues drangen. Er resumierte zuletzt alles im lakonischen Befehl: „die Komödie" ohne Verzögerung zu Ende zu bringen, sofern man nicht dem kaiserlichen Zorn anheimfallen wolle. Es geschah nach des Zaren, des Intendanten Bestimmungen, doch jene Pessimisten, die sich der ganzen Sache gegenüber sehr skeptisch verhielten, sollten leider nicht Unrecht haben.

Aus sieben Mitgliedern bestand ausser dem Direktor und seiner Gattin das neuengagierte Ensemble und die Anforderungen, die der Leiter an seine „Künstler" stellte, lagen oft weit abseits von dem eigentlichen Beruf derselben. So mufsten zum Beispiel manche von den Schauspielern als Perrückenmacher, Friseure, Kostümschneider u. s. w. figurieren und wahrlich schon diese künstlerische „Vielseitigkeit" erheischt die Namensnennung der sieben so „reich Begabten". Sie hiefsen: Johann Morton Beidler, Jacob Erdmann Starkei, Johann Plantin, Anton Rodax, Michael Wirt, Karl Ernst Nitz und Michael Esowsky.

Im Juni 1702 traf die Truppe in Moskau ein, und gleich nachdem erging an den Direktor derselben die Weisung, russische junge Leute in seiner Kunst zu unterrichten, und als erste Schüler finden wir die Zöglinge der Sucharewschen Navigationsanstalt. In diesem, am 14. November 1701 begründeten Institut, das noch heute als Marine-Kadetten-Korps existiert und 1715 nach Petersburg übergeführt wurde, nahm man nur Kinder von Edelleuten oder höheren Beamten auf. Den dort im Fechtsaal stattgehabten Vorstellungen wohnte auch öfters der Kaiser bei. Es gehörte nicht viel Scharfblick dazu, um einzusehen, dafs aus diesen adeligen Spielübungen sich kaum ein professioneller Schauspielerstand entwickeln werde. Nach einem solchen strebte aber die Regierung und ein bereits im August 1702 erlassener Befehl bekundet, wie energisch sie ihrem Ziel zu-

steuerte. „Junge Leute, gleich gut welcher Herkunft, doch von russischen Eltern, soll man zu den Akteuren, die künftig hier Komödien agieren werden, in die Lehre schicken“ und gar bald sehen wir an Stelle der so schnell eingegangenen Matwejewschen Theaterschule ein dramatisches Pädogogium unter Kunsts Direktion treten. Nicht mit gleicher Kulanz, wie sich die vorgesetzte Behörde bei jeder Gelegenheit gegen Kunst benahm, verhielt sich dieser als Lehrer zu seinen Schülern. Unerquicklich war das zwischen diesen Parteien herrschende Verhältnis, von denen keine einen Anlaſs auſser acht lieſs, sich über einander zu beschweren. Siebzehn Mann gehörten zu den ersten Pionieren des russischen Theaterwesens, die der Direktor „eifrig und gewissenhaft in alle Geheimnisse seiner Kunst einzuweihen hatte. Sie hieſsen: Feodor Buslajew, Semen Smirnow, Nikita Kondratow, Lew Neweschin, Dmitry Jacowlew, Michaila Sowetow, Timofei Stepanow, Peter Gnewischew, Iwan Potopow, Peter Bokow, Peter Dolgow, Iwan Wassiljew, Jacob Komarskoj, Michaila Jegorow, Gawrila Jewsejew, Wassily Koschelew, und Wassily Telenkow. In Barsows „Neues Material über die erste Periode des russischen Theaters“ fehlen einige der hier genannten Namen — es sind dort übrigens nur elf. Der Vorschrift nach sollten zehn Mann zu Kunst in die Lehre geschickt werden und denen wurde sogar gleich Gehalt gezahlt. Sie erhielten summa summerum 345 Rbl. jährlich, davon fielen auf Feodor Buslajew 40 Rbl, auf Nikita Kondratow, Timofei Stepanow, Wassily Koschelew, Peter Bokow, Boris Gutorowsky, Roman Ammosow zu je 30 Rbl., auf Wassily Telenkow, Michaila Sowetow, Nikita Kubasow zu je 25 Rbl. und auf Iwan Kusmin 20 Rbl. pro Jahr. Die Annahme liegt nahe, daſs mit der Zeit Kunsts Schülerzahl vergröſsert wurde und diesen Überzähligen dürfte wohl auf ihre Petition hin der Zar vom Oktober 1703 bis zum Januar nächsten Jahres 100 Rbl. zu verabfolgen befohlen haben, „da sie durch das ständige Gehen nach der deutschen Vorstadt Stiefel und Kleider zerrissen und auch nichts zu essen haben“.

Bis zur endgültigen Herrichtung des Theatergebäudes wurde interimistisch eine Bühne im Palais des berühmten Generals und Kaisergünstlings Franz Jacowlewitsch Lefort aufgeschlagen. Die neue Truppe, sowie die durch Kunst herangebildete russische, dürften wohl sehr bald Proben ihres Könnens abgelegt haben.

Denn hierher gehört zweifelsohne die von Pleyer in einem Briefe vom 20. Dezember 1702 niedergeschriebene Mitteilung folgenden Wortlauts: „Seind auch die verschriebenen Commedianten wie auch zwölf auf allerhand Instrumenten erfahrne Musicanten allhier ankommen, mit denen Commedianten seind 4000 Rbl. veraccordiert, davon sie ihre Leut besolden, unterhalten auch die Kleyder verschaffen müssen, es seind ihnen auch russische Leut zugegeben, welche sie zugleich mit lehrnen sollen. Vergangene Woche haben die Deutsche, diese Woche die Russische das erste Mal vor den Czarischen Hoffstatt gespiellet, biss dato hat auch jedermann frey zusehen können, aber nachdeme wird ein jeder, so zusehen will einen Grüfen oder sechs Groschen bezahlen müssen. Als die Teutschen spielleten, sahe der Czar, dass das Theater mit einem leinwatenen Furhang verdecket war, darüber er sich erzornete und mit seinen Degen sie ganz zerhauete. Als er aber vernommen, dass es an denen Schreibern und Canzleren denen es anbefohlen ware, gelegen, weilen sie die angeschaffte Requisita nach russischen Gebrauch von einem Morgen zum andern verschoben, so wurde der Czar zwar wegen des Commedianten besänftiget, aber den Canzler liess er gleich in Arrest nehmen, und drohete ihm mit so vielen Streichen mit der Knute als Hieb er in die Furhänge gethan habe.“ Während aus dem eben Angeführten nur hervorgeht, dafs beide Schauspielergesellschaften — die deutsche sowie die russische — Anfang Dezember 1702 mit ihren Vorstellungen begannen, fügt Corn. de Bruin in seinen Reisebeschreibungen noch hinzu, „dafs die Darbietungen letzterer, „wie zu erwarten“, schlecht gewesen.“ Trotzdem der Zar in seiner Fürsorge um die Kunst auch den jüngeren derselben einen Gehalt gleich von Beginn ihrer Laufbahn aussetzte, so war dennoch ihr Los kein beneidenswertes. Es fehlte ihnen oft am Notwendigsten.

Bei den Deutschen fanden die Kunstjünger noch die einzige Möglichkeit, die Kosten für ihren Unterhalt zu bestreiten, dort konnte die Kunst, die im wahrsten Sinne des Wortes nach Brot ging, noch einiges erhoffen — die Russen liebten, den Mitteilungen Georg Korbs zufolge, dieselbe nur soweit, als sie keine Ausgaben verursachte. Nicht unberechtigt fragt Michnewitsch, wie es denen ergangen sein mufs, die als Schauspieler nur aufs Geratewohl angewiesen waren, wenn der „Hofkomödianten“ Los auf einer

solch traurigen Basis stand. Des Direktors Anteilnahme am Geschick seiner Untergebenen bekundet sich nur in Klagen über die Unpünktlichkeit der Russen, durch die er so viel Zeit zu versäumen gezwungen. Außerdem weigerte er sich ganz entschieden, den Russen Kostüme zu geben, da sie dieselben in einem halben Jahre ruinieren würden, während sie ihm über 1500 Rbl. kosten. Jedoch nicht von allen Seiten schien die Kostüme-Luxuriosität gewürdigt worden zu sein, denn der Direktor beklagt sich in einer Eingabe über die an ihn gestellten hohen Forderungen. „Meine Kostüme und Dekorationen sind gleich ausgezeichneter Qualität, wie man sie nur an den Höfen ausländischer Potentaten zu sehen bekommt, trotzdem muß ich auch in dieser Beziehung Vorwürfe hören, als ob ich nur Leinwandzeug gebrauche und dies mit Flittergold benähen lasse. Diese Verleumder überlegen nicht, daß reines Gold bei Licht nicht so glänzen würde, wie es auf der Bühne vonnöten, ungeachtet des Umstandes, daß zur Beschaffung von echtem Goldbesatz 100 000 Rbl. nicht ausreichen täten."

Aber nicht nur mit seinen russischen Eleven lebte Kunst in Unfrieden, auch als Direktor seiner Truppe erregte er gar bald deren allgemeinen Unwillen. Die sich hier entspinnende Fehde fand ebenfalls bei der vorgesetzten Behörde Erörterung. Während der Herr „Direkteur von Ihro zarischen Majestäten Hof-Komoedianten" über der Schauspieler flottes Leben und nachlässiges Verhalten zur Sache schalt, erklärten diese, „daß sie in allen ihr Engagement betreffenden Dingen Kunsts Anordnungen sich fügen müssen und dessen auch eingedenk seien; er jedoch schwelge im Luxus, überhäufe sie wohl ohne Grund mit entehrenden Schimpfrufen, aber Beschäftigung gewähre er ihnen keine."

Des Direktors Talente glänzten tatsächlich mehr auf dem Papier in den schier endlosen Eingaben, deren Zweck immer eine Gagenzulagepetition oder eine Klage gegen seine Untergebenen war, als durch Großtaten auf dem Gebiete, dessen tonangebender Repräsentant zu sein, er nach Rußland berufen wurde. Eine ungemeine Rührigkeit entwickelte er vom ersten Augenblick seiner Ankunft in Rußland im — „Nehmen". Um Zulage kam er sofort bei seinem Eintreffen ein, aber erst die Unterrichtsangelegenheit bot ihm einen sehr passenden Anlaß, um Gageerhöhung zu bitten, zumal noch im Kontrakt die Ver-

pflichtung, als Lehrer zu figurieren, nicht verklausuliert war. Und mit dieser Eingabe hatte er keinen Mifserfolg — seinem Ersuchen wurde durch 500 Rbl. Zuschufs Folge gegeben, ebenso seinem Hinweis, dafs ihm bei Auszahlung seines Gehalts der Taler in zu geringem Kurs angerechnet werde. Der Herr Direktor Kunst besafs die Kunst, allen viel zu schaffen zu machen, und erst das Jahr 1703 erlöste alle Teile von der leidigen unkünstlerischen Kunstfrage, die für das Jahr 1702 alles in allem 5749 Rbl. — eine für jene Zeit geradezu horrende Summe — beanspruchte.

Nach den meisten Quellen war es der Tod von Kunst, der allem einen Strich durch die Rechnung machte, andere jedoch berichten über das Ende des Kunstregimes eine als Direktionsschlufs-Veranlassung ebenfalls nicht ganz unglaubwürdige Geschichte. Kunst hatte für den ersten April eine aufserordentliche Vorstellung angekündigt, zu der auch der Kaiser erschienen war. Allein als die Musik zu spielen begann und der Vorhang in die Höhe ging, prangten in schöner bengalischer Beleuchtung auf der Bühne die wenigen, aber für Kunst so folgeschweren Worte: „Heute ist der erste April.“ Der wahre Sinn des tiefsinnigen Transparents wurde dem Zar und dem Publikum aber erst nach einigem vergeblichen Warten auf „Kunst“ klar. Mit diesem Knalleffekt soll die Komödie, wie verschiedene Historiker versichern, ihr trauriges Ende gefunden haben, denn der „witzige“ Prinzipal ergriff trotz seiner „geistreichen“ Idee aus Furcht vor des Zaren Zorn die Flucht. — Natürlich vergafs der geschäftige Direktor im Schreck seine Schulden zu bezahlen, oder die Kasse zu hinterlassen, aus der die Gläubiger hätten befriedigt werden können. Mit dem Versuch einer Lösung der pekuniären Frage beschäftigt sich eine folgenden Inhalts lautende Annonce der Polizei: „Verkauft werden die dem Theaterdirektor der deutschen Komödianten, Johann Kunst, gehörigen Dekorationen. Er hat sich der Strafe für von ihm verfafste und im kaiserlichen Theater aufgeführte Pasquill-Komödien durch Flucht entzogen. Ohne den Komödianten, Tänzern, Musikern das rückständige Gehalt zu bezahlen, verliefs er incognito Rufsland und zur Befriedigung dieser Kreditoren findet der Verkauf statt.“ Ein Vergleich der Erzählung mit dem Inhalt der Annonce weist jedoch gerade im Hauptmoment, dem

Grund des Kunstschen Ausrückens, einen wesentlichen Unterschied auf. Während diese besagt, den Direktor hätte die Furcht davongetrieben, bezeugt das Inserat anscheinend einen Verstoſs gegen die Zensur; allein das Richtige zu treffen, vermag leider all unser Wollen nicht. Klar und deutlich geht aber aus einer zweifellos kompetenten Quelle, einer Archivnachricht hervor, daſs Kunst 1703 das Zeitliche gesegnet, dasselbe bekunden ebenfalls die Forscher Prof. S. K. Bulitsch, Michnewitsch, Miljukow, Morosow sowie auch verschiedene andere.

Sei dem jedoch auch wie es wolle, jedenfalls fand mit dem Ende der Kunstschen Direktion nicht auch die neue Theater-Aera ihren Abschluſs. Im Gagenetat von 1703 stehen folgende darauf bezügliche Daten, die wir getreu wiedergeben: „Das kontraktliche Jahresgehalt der Ausländer, zahlbar an Johann Kunst, betrug 3500 Rbl., auſserdem Wohnungszuschuſs 30 Rbl. Dieser Komödiant starb und um dessen Stelle bewirbt sich der Goldschmiedemeister Artemij First, beansprucht jedoch ein Fixum von 4000 Rbl. jährlich. Von den vier aus Moskau engagierten Musikern erhält einer 120 Rbl., während die drei anderen zu je 80 Rbl. bekommen. 280 Rbl. und 25 Rbl. für Wohnung sind einem Städter mit seinen Kindern zugesprochen. Von den sieben durch Vermittlung Mattwei Popps aus Hamburg Verpflichteten erhalten zwei à 146 Rbl., die übrigen fünf à 114 Rbl. und 20 Rbl. zur Miete. Vier Mann, geschickt vom Fürsten Grigorij Oginsky, bekamen dort 200 Rbl. und Freitisch — eine Vereinbarung für Moskau ist noch nicht getroffen (am Rande stehen die Worte 146 Rbl. pro Mann). Rechnet man nun noch Essen und Trinken hinzu, so beziehen die Ausländer allein ein Gehalt von 6119 Rbl. Fixiert man des weiteren die Gagen der Russen und zwar derart, daſs der erste Kommödiant 60, sieben zu 50, drei 45 und einer 40 Rbl. erhalten, dann ergibt sich die Summe 585 Rbl. Die Gesamtausgabe für die ganze Komödiantenbande — Ausländer und Russen — beläuft sich somit auf 6704 Rbl. pro Jahr.“

Der wichtigste Schluſs, den wir hieraus ziehen, ist, daſs Kunsts Nachfolger, der Goldschmiedemeister Artemij (oder wie er sich selbst unterzeichnete „Otto“) First wurde und die Chronik schildert das Kapitel der Firstschen Theaterepoche als eine ebenso traurige, wie die vorherige. Wiederum stehen

Beschwerden an der Tagesordnung: die Schüler klagen über des Lehrers Gleichgültigkeit, während der Lehrer, der Schüler Faulheit rügt. Übereinstimmen tun alle nur darin, daſs es ihnen in jeder Hinsicht schlecht ergeht und bei jeder möglichen Gelegenheit geben sie ihrer Unzufriedenheit Ausdruck. Das einzig Neue im Gegensatz zum Früheren besteht darin, daſs jetzt nicht allein Männer, sondern auch Frauen um Auszahlung der rückständigen Gagen petieren. So zum Beispiel eine Frau Doktor Poggenkampf (russisch „Pogankowa" genannt) und ein Fräulein von Willich — ersterer wurden 300 Rbl., der anderen 150 Rbl. pro Jahr versprochen.

Im Jahre 1707 machte Peter dieser zu nichts führenden Komödie ein Ende, nachdem von des Zaren Seite vor dem endlichen Schluſs alles versucht worden war, ein Fortbestehen derselben zu ermöglichen. Die Ausstattung, Dekorationen, Maschinerien sollen für jene Zeit wirklich prunk- und effektvoll gewesen sein, die Entreepreise waren auf zehn, sechs, fünf und drei Kopeken normiert, die übliche Einfahrtssteuer durfte an den beiden Spieltagen — Montag und Donnerstag — nicht erhoben werden, und die Tore blieben bis neun Uhr geöffnet. Jedes nur mögliche Hindernis wurde aus dem Wege geräumt, jedem eventuellen Einwand vorgebeugt — man tat alles, damit die Russen, Ausländer, Städter und Vorstädter mit Bequemlichkeit das Theater besuchen sollten. Aber die Einnahmen standen trotzdem nicht im Verhältnis zu den Ausgaben. Vom 15. Mai bis zum 10. November 1704 waren ca. 389 Rbl. eingekommen. Zur Sommerszeit, wo vormittags gespielt wurde, erzielte man von 5 bis 24 Rbl. Kasse, zum Herbst, bei den Abendvorstellungen, nahm jedoch der Besuch derart ab, daſs mitunter nur für 1 Rbl. 50 Kop. Billets verkauft wurden.

Fünf Jahre hatte das erste russische Theater ein qualvolles Dasein geführt, es muſste zugrunde gehen, denn ihm fehlte die Hauptbedingung zu seiner Existenz — der Stoff zum Leben, während es den Keim des Todes gleich bei seiner Entstehung in sich trug.

Die Parole des russischen Theaters lautete selbstredend auf durchgängigen Gebrauch der russischen Sprache, und Golowin hat in seinen Verfügungen oft genug diesem ausdrücklichen Wunsche des Monarchen Worte verliehen. Aber Ruſsland war genötigt, einen deutschen Theaterprinzipal, eine ausländische

Schauspielertruppe zu beziehen, und was die Hauptsache ist — es war gezwungen, sich einer Literatur zu bedienen, die ihrem ganzen Wesen nach, in jeder Hinsicht dem russischen Theater sein Bestehen erschweren mufste. Das russische Drama hatte keine eigene Vergangenheit aufzuweisen, es stand vollends unter jenem europäischen Einflufs, der sich sogar in den eigentlich pseudorussischen Originalerzeugnissen nicht verleugnet. Die Schul- und geistlichen Dramen, die Produkte Baranowitschs, die Misterien Simeon Polozkys, sie alle tragen mehr oder minder die Physiognomie des Fremdländischen, so dafs man weder Veranlassung noch Grund hat, sie als typisch „russische" zu registrieren.

Im Jahre 1672 gelüstet es dem Zaren Alexei Michailowitsch, dank dem Fortschrittler Matwejew, nach theatralischen Genüssen, und die deutsche Vorstadt gewährt dem Kaiser die Erfüllung seines Wunsches. Der deutsche Pastor Magister Johann Gottfried Gregory, erzogen in den herrschenden künstlerischen Traditionen seines Vaterlandes — Sachsen — gab auch Rufsland mit seinen Darbietungen Ahasver und Esther, Judith, Artaxerxes, Tobias u. s. w., Stücke, erzeugt unter dem Einflufs, der zu jener Zeit in Blüte gestandenen, sogenannten „englischen Komödien", die als quasi Vorläufer der berühmten nachfolgenden Velthen-Epoche bezeichnet werden können. Auch in dem Kunstschen Repertoire wiederspiegeln sich, wenngleich schattenschaft, die Reflexe, die nur der namhafte Leipziger Theaterprinzipal in vollem Glanze erstrahlen zu lassen verstand. „Der ehrliche Verräter, mit der Hauptperson Herzog Friedrich von Poplei", „Don Pedro, der verehrte Schljachtitsch und Ammoramis, dessen Tochter", „der geprellte Geliebte", „der eigne Wächter oder Prinz Pickelhäring", „der afrikanische Scipio" u. s. w. bekunden nur Kunsts grofses Wollen und impotentes Können.

Devrient schildert folgendermafsen die Elemente der Velthenschen Kunst: „Aus allen möglichen vorhandenen Dramen rafften die genialen Köpfe der Velthenschen Genossenschaft die wirkungsreichsten scenischen Erfindungen zusammen, sie beuteten die Moderomane, die Historienbücher, selbst die Staatsbegebenheiten der Neuzeit aus und kombinierten weitläufige Scenerien, in denen alle Bühneneffekte zusammengebaut, alles Dagewesene überboten werden sollte. Politische Vorgänge, erstaunliche Grofstaten berühmter oder fabelhafter Helden und Könige, die blutigsten Greuel neben der geziertesten Schönrednerei der Prinzen und

Prinzessinnen und den impertinentesten Schwänken der Possenreisser, Zauberstückchen, Verwandlungen, Träume und Erscheinungen, Himmel und Hölle, alles das in der abenteuerlichsten Verknüpfung mit feierlich allegorisch-didaktischen Gestalten, Zwischenspielen, Balletten, Chören, Arien, Illuminationen, Feuerwerken, das wären ungefähr die Ingredienzien dieser Velthenschen Hauptaktion."

Allein der Reiz der Neuheit, die Ausstattung und Musik — die ersten Attraktionsmittel der englischen Komödien, die wilde Leidenschaft im Ausdruck, zu der sich nachher dank Einwirkung des Studententums der preciös geschraubte Stil der damaligen literarischen Mode hinzugesellte, kamen für Velthen als lockende Anziehungskräfte nicht mehr in Betracht. Ihm lag es ob, wollte er seinem Theaterunternehmen Berechtigung auf Existenz sichern, neue Mittel zu finden, die ihm die Daseinsmöglichkeit garantierten. Das nur Einstige hatte sich überlebt, Velthens Versuch mit der Aufführung der schlesischen Dichtererzeugnisse mifsglückte — seine einzige Rettung blieb und wurde die dramatische Literatur des Auslandes. Molières meisterhafte Kunst der Menschendarstellung, die Entwürfe des Théâtre italien von Gherardi zur Stegreifdichtung, der Grazioso Spaniens, bildeten das Kompendium des Velthenschen Zukunftsrepertoires, dem die genialen Schlagblitze, besonders zündend durch die glühende, momentan inspirierte Begeisterung der gebildeten Akteure einen ganz aparten Zauber verliehen. Aber wenn diese kunstreiche Epoche improvisatorischen Schöpfungsvermögens Deutschland den sonderbaren, doch wahren Ausspruch eintrug: „Früher Schauspieler als Schauspieldichter gehabt zu haben", so wurde dieses Moment gerade die Ursache des theatralischen Fiaskos in Rufsland.

Auch Kunst versuchte sich in den augenblicklichen dichterischen Eingebungen — im Improvisieren —, auch er brachte ein aus aller Herren Länder zusammengewürfeltes, ein bereits wiederholt zensiertes Material nach der nordischen Hauptstadt, er vergafs aber, dafs das Velthensche Ensemble sich aus Leuten zusammensetzte, die eine höhere Bildung genossen, Studenten gewesen, dafs dessen Übersetzer und Stegreifdichter sich an klassischen Mustern geübt, Pioniere eines eigenen begeisterten Wollens waren. Mit wem hatte dagegen Kunst zu rechnen?!

Seine Translateure — Beamte des auswärtigen Amts — sanken unter der Wucht der ungewohnten Arbeit zusammen, weder die eine noch die andere Sprache beherrschend, konnte doch selbst aus dem besten Vorwurf nichts weiter werden, als ein trauriges Elaborat im schrecklichstlangweilig-trockenen Kanzleistil. Und wir gehen gewifs auch nicht fehl, wenn wir die ersten Herren Schauspieler Rufslands nicht in die ersten Reihen dramatischer Helden stellen.

Wohl trug sich Kunst auf seiner Hinreise nach Rufsland mit der löblichen Absicht, in Thorn drei Komödianten zu engagieren, die „geschickt in Opern, eine dreizehn Jahre lange vokale und instrumentale Praxis hinter sich hatten“, allein dieser fromme Wunsch scheiterte an der Splawskyschen Hartnäckigkeit, die sich gegen einen Aufenthalt gerade in dieser Stadt sträubte. Tichonrawows Mitteilungen zufolge rekrutierte sich die Kunstsche Komödiantentruppe aus den Ortschaften Warschau, Stolzenburg, Hamburg u. s. w., da standen allerdings die Musik und das Theater in Blüte, aber kaum dürfte es Kunst gelungen sein, auch nur einen einzigen wirklichen Musensohn zu gewinnen. Eine Reise nach dem heiligen Zarenreich dünkte selbst geringeren Talenten nicht für der Mühe wert, allen erschien aber eine solche als eine halbe Abfahrt nach dem Jenseits. Und dieses Vorurteil erschwerte den Peterschen Bestrebungen die so sehnlichst erhoffte Verwirklichung seines idealen Wollens. Welche Schuld aber trifft den Monarchen?! Bassewitsch widerspricht sich selbst, wenn er des Zaren Verdienste um das Theaterwesen herabsetzt, denn an anderer Stelle bestätigt er, dafs dessen Geschmack, auch in den ihm unbekannten Künsten stets treffend richtig, mit scharfem Blick die Gebrechen des Theaters durchschaute und dafs er mit allen Mitteln versuchte, ihnen beizukommen. Bassewitsch schreibt: „Es existierte allerdings ein Theater, doch es verdiente den Namen eines solchen nicht, so barbarisch war es. Das Drama zerfiel in Dutzend Akte, und jedes dieser in so und soviel Abteilungen — von den Russen „Szenen“ genannt. Während der Entreakte wurden komische Intermedien gegeben, in denen die Knute und Stockschläge in Anwendung gebracht, das Publikum besonders amüsierten. Ein Stück reichte für ein Wochenrepertoire aus, da täglich ein Drittel oder ein Viertel vom Ganzen gespielt wurde.“ Peter setzte doch dem Verfasser einer Komödie eine Prämie aus, falls sich dieselbe

ohne Liebe und Süſsholzraspelei entwickeln würde, wenn in ihnen eine fröhlische Farce auch durch wirklichen Esprit zur Explosion käme. Bestätigt doch auch Bergholtz des Zaren Verlangen nach einem Stück „ohne Liebeshändel, weder zu betrübt, noch zu ernsthaft oder zu lustig.“ Was konnte aber Peter dafür, daſs die verpflichtete deutsche Truppe, der ein Komödienhaus mit allen Bequemlichkeiten für das Publikum zur Verfügung gestellt wurde, der Scherereien nicht wert war, daſs zu Beginn der in Betracht zu ziehenden Epoche die russischen Worte nur zum Ausdruck von Gemeinheiten benutzt wurden, daſs jeder tiefere Gehalt, jede pikantere Satire durch ein widersinniges Kauderwelsch zur Wiedergabe gelangte, daſs platte Überschwenglichkeit, hohler Schwall an der Tagesordnung standen, daſs aus dem Munde von Königen und Knechten auf der Bühne nur der Jargon einer tölpelhaften Blödsinnigkeit zum Ausdruck kam?! Der Zar hatte zweifelsohne nur die guten Resultate von szenischen Aufführungen im Auge, er sah im Theater eine für jede Groſsstadt nützliche Institution und hielt sich für verpflichtet, ihm seine Fürsorge zu widmen. Wenn er auch auf die, seinen Anregungen zufolge, angestellten Versuche gutmütig einging, die Extra-Gratifikation verteilen lieſs, so galten diese Belohnungen eher als Sporn für das Später, denn als wirkliche Entschädigung für das Gebotene.

Seinem Gout war keinesfalls entsprochen worden. Peter zahlte pränumerando — für die Zukunft! Was konnten auch in der Tat die Übersetzungen, mitunter von einem Hofnarren, wie zum Beispiel „Les precieuses ridicules“ von dem Peters, oder jene allegorischen Erzeugnisse, die Kunst oder die Kijewer Akademie zur Verherrlichung der zarischen Siege verfertigten, an künstlerischem Wert oder literarischem Gehalt offenbaren?! Trotz des nicht zu unterschätzenden genialen Wollens des Kaisers bedeutete vorläufig der Übergang von der deutschen zur russischen Sprache nicht nur keinen Fortschritt, sondern eher eine Regression. Im ersten Jahre hat Kunst sich gewiſs seiner heimatlichen, deutschen Ausdrucksweise bedient — es war ja im Grunde auch gleich, denn nicht der gesunde Kern, wohl aber das glänzende Exterieur sprachen beim Publikum für die Qualität des Theaters.

Im Jahre 1704 bestand das Repertoire aus deutschen und russischen Stücken, seit 1705 bediente man sich nur der letzteren — hier-

für aber fehlte alles: ebenso Darsteller wie Piecen, und deshalb mußte 1707 die mit so vielen Hindernissen ins Leben gerufene, und dann mit solcher Energie protegierte Kunststätte ihre Pforte schließen.

In diesem Jahre erbat sich ein gewisser Kortschmin die Erlaubnis, den Musentempel einer tüchtigen Remonte unterziehen zu dürfen. Die ihm allerhöchst gewährte Genehmigung gab selbst dem stummen Zeugen des russischen Theaters — dem Gebäude — den Todesstoß. Der Meister reparierte es dermaßen, daß das Haus niedergerissen werden mußte und vom 4. Juli 1707 datiert die Nachricht, daß der Abbruch begonnen und daß das der Komödie gehörige Inventar — als Dekorationen, Kostüme u. s. w. — der Großfürstin Natalia Alexejewna, ihrem Befehle gemäß, nach Preobraschenski zugestellt werde.

Der Bankrott des kaiserlichen Unternehmens hatte jedoch keinen weiteren nachteiligen Einfluß auf das ganze Genre, dessen Kultivierung dank der Anregungen des Zaren bereits privatim begonnen. Seine Schwester Natalia Alexejewna und ein Doktor Bidlau, Vorsteher des moskauer Hospitals, konzentrierten nun in ihre Hände das russische Theaterwesen und erhielten es lange in Betrieb. Während auf der Privatbühne Natalias ihre „Bedienten" spielten, vertraten im Hospital die Zöglinge den Schauspielerstand. Peter der Große unterließ es nicht, beiden Repräsentanten sein Interesse durch öfteres Anwesendsein bei den Aufführungen zu bekunden, auch mitunter seinem Wohlwollen durch klingende Münze für die Mitwirkenden Ausdruck zu verleihen.

Zu der Stätte ihrer Geburt — nach Preobraschenski — kehrte die Kunst zurück, als ihr in Moskau die letzte Stunde geschlagen. Dort fand sie in der Schwester des Monarchen eine Protectrice, die nicht umsonst einen der ersten Plätze in der russischen Theatergeschichte einnimmt. Natalia Alexejewna, Tochter des Zaren Alexei Michailowitsch und seiner Gemahlin Natalja Kirillowna Naruischkina, erblickte am 22. August 1673 das Licht der Welt. Ein ungemein herzliches geschwisterliches Verhältnis bestand zwischen ihr und ihrem genialen Bruder Peter. Dieser fand in seiner Schwester nicht nur eine liebenswürdige Genossin bei seinen Streifzügen nach der deutschen Vorstadt, sondern auch im allgemeinen eine verständnisvolle Teilnehmerin an all seinen Plänen. Kein Wunder daher, daß sie teils aus Sympathie für

ihren Bruder, gewiſs aber auch aus eigener Initiative die Weiterführung des gescheiterten Moskauer Theaterunternehmens auf eigene Faust übernahm.

Schon zur Zeit der Kunst-First-Epoche hält sich die Prinzessin ein eigenes Theater, wiederholt werden ihr nach ihrem Wohnsitz — Preobraschenski — erwünschte Dekorationen, Kostüme, Requisiten u. s. w. gesandt, man kann überhaupt bei jeder Gelegenheit ihr ungemeines Interesse für dieses Genre wahrnehmen. Dem Zar paſste diese Vorliebe seiner Schwester gewiſs in sein Programm und wie lebhaft er sie hierin bestärkte, geht wohl mit besonderer Deutlichkeit aus den vielen Besuchen hervor, die er ihr zu jener Zeit in Petersburg abstattete, als sie 1710 dorthin übergesiedelt, um die Einführung der Theaterkunst in der neuen Residenz sich besorgte. Aus dem Tagebuch des Monarchen ist zum Beispiel ersichtlich, daſs er am 26. Februar 1715 um 3 Uhr mittags in Petersburg eintraf, es aber doch nicht unterlieſs, bereits um 6 sich zu einer, bei seiner Schwester stattfindenden Vorstellung einzufinden. Nur für einen internern Kreis dürften zu Beginn die Petersburger theatralischen Darbietungen bestimmt gewesen sein, bis, dank der Prinzessin, am 1. Mai 1716 die Eröffnung eines allgemein zugänglichen Musentempels vor sich ging.

Auf der Petersburger Seite, in der Nikolskistraſse, war die erste Kunststätte der neuen Residenz gelegen und so schlicht auch die ganze Einrichtung, so gering auch die Leistungen gewesen sein mögen, jedenfalls zeigte sich das Volk selbst dafür überaus dankbar und bekundete sein Interesse durch einen besonders regen Besuch. „In einem Hause, das einer Scheune ähnlich sah, schreibt Barsow, wurden die Wände niedergerissen, man richtete aus Brettern einige Logen her — und das Theater galt als fertig. Mit Ungeduld erwartete das Volk die nie gesehene Neuheit. Endlich war der Tag der Eröffnung herangenaht: seit dem frühen Morgen strömte das Volk zum Theater, dessen Türen erst gegen Mittag aufgetan wurden. Hinein konnte jeder anständig Gekleidete nicht nur kostenlos, sondern der Besucher erhielt noch ein Gläschen Wein mit etwas Feinbrot.“ Diese „Entreeerhebung“ war in Ruſsland einige Zeit in Gebrauch und uns scheint, daſs die damalige Direktion hierdurch vor ihrem Publikum eine bei weitem gröſsere Achtung bekundete, als sie die Leitung heutzutage der Menge zu zollen pflegt. Durch diesen „Generalbeeinflussungsversuch“

kam man nicht auf die, einer allerdings traurigen Wahrheit ähnlich sehenden Idee, das Publikum mit einer Herde zu vergleichen, die nur nach einem Hammel — dem Rezensenten läuft.

Nicht lange blieb das Theater auf der Petersburger Seite, nur kurze Zeit war es ein einziges, denn bald fand seine Verlegung nach der jetzigen Sergiewski-Gegend statt, auch traf das deutsche, von der Prinzessin Natalia verschriebene Ensemble ein. An der Polizeibrücke (Moika) wurde der neuen Gesellschaft ihr Wirkungsort angewiesen und als „Directeur" der Sohn des uns bekannten Otto First bestellt. Die junge Residenz hatte nun, dank der gütigen Fürsorge Natalias, über zwei Theater — ein russisches und ein deutsches — zu verfügen, während ihr vor kurzem kein einziges zu Gebote stand.

Über die Ankunft der deutschen Truppe in Petersburg und die Erbauung eines Theaters für dieselbe herrscht in der Zeitangabe die gröfste Ungenauigkeit. Wir bezweifeln nicht, dafs deren Kommen eine eventuelle Initiative Natalias zugrunde liegt, wohl aber, dafs die Prinzessin persönlichen Einflufs auf ihre Schauspielergesellschaft gehabt und dafs sie auch das deutsche Theater eingeweiht. Am 18. Juni 1716 starb die geniale Schwester Peters, die würdige Vertraute ihres grofsen Bruders — und zwischen der Eröffnung des russischen Theaters und ihrem Tode liegen gerade $1^1/_2$ Monate, während dieses kurzen Zeitraumes soll First auch noch in Deutschland seine Mitglieder angeworben und mit der deutschen Truppe debütiert haben! Hier hör' die Mähr ich wohl, allein mir fehlt der Glaube.

Mögen die Begutachtungen der Leistungen auf den Brettern jener Epoche durch zeitgenössische Historiker ebenso widersprechend sein, wie die heutigen kritischen Ergüsse, sie vorzuenthalten, glauben wir uns trotzdem nicht befugt und lassen deshalb einige interessante Detailschilderungen folgen. Weber schreibt aus St. Petersburg im Herbst 1714: „Vorgestern liefs die Prinzessin Natalia Alexejewna eine Tragödie spielen, welche ein Jeder mit anzusehen Erlaubnifs hatte. Sie hatte ein grofses wüstes Haus zu dem Ende inwendig bereiten lassen. Das theatrum ist sehr grofs, hingegen die Schauplätze desto enger. Die Maschinen und Zubehörungen waren gehörigermafsen und wohlgemachet. Die Tragödie fing Abends um 8 Uhr an und endigte um 11 Uhr. Der Fürst Menschikoff und viele Fremde sahen derselben zu.

Die zehn Acteurs und Actrices sind geborene Russen und niemals aus diesen Ländern gewesen, daher ein jeder Ausländer sich verwundern mufs, dafs diese Leute zu solchen Sachen sich selbst so gut an- und von den ehemaligen teutschen Komödianten in Moskau es so gut abgelernt. Die Prinzessin Natalia lassen ohne anderen Rat und Hülfe, wegen der Kleider, Maschinen und übrigen Zubehör Alles selbst einrichten und nach dero Gutdünken verfertigen und gestehet ein Jeder, dafs Sie in allen dem einen bon gout und was Grofses sehen läfst. Sie tichtet und setzt die Trauer- und Lustspiele selbst in russische Sprache, nimmt zuweilen den Inhalt aus der Bibel, zuweilen aus weltlichen Begebenheiten. — Die Acteurs hatten romanische Kleider an und waren feine Leute drunter. Es wurde zuweilen vom Frauenzimmer gesungen und die Tragödie mit Ermordung eines rebellischen Prinzen und seiner Adhaerenten geendigt, nachdem die Prinzessin, welche mit ihm im heimlichen Verständnifs gelebet, aus dem Kloster wieder herausgenommen, begnadet und an einen Anderen vermälet wurde. Der Arlequin, das ein vornehmer Offizier sein soll, mengete hin und wieder seine lustigen Possen mit ein und zuletzt trat ein Redner auf, der die Geschichte des vorgestellten Trauerspiels erzählte und zuletzt die Scheufslichkeit der Rebellionen und derselben gemeines unglückliches Ende abmalte. So wie mich ein Russe versichert, war in diesem ganzen Spiel, unter verdeckten Namen, eine von den letzten Empörungen in Rufsland vorgestellt. Die sechzehn Musikanten bei dem Schauspiel waren auch lauter Russen und spielten zwar ohne sonderliche Manieren, sonsten aber rein und ordentlich.“

Dieser Kritik schliessen wir eine von Bergholtz über das Bidlausche Theater an, dem trotzdem jede Geschichte des russischen Theaters einige Beachtung schenken mufs, auch im Falle das gestrenge Urteil des Renzensenten voll und ganz der Tatsache entspräche.

„Abends fuhren wir noch in die russische Komödie, welche im Hospital gehalten wurde. Als wir nach dem Komödienhause kamen, führete man uns in ein Loch, welches so enge und elend war, als eine Marionettenbude in Deutschland seyn mag; und wir fanden daselbst nur einige wenige altdeutsche Frauenzimmer, nebst gar wenigen Mannsleute von

Distinction. Die Komödie wurde von lauter jungen Leuten gespielet, welche die Chirurgie und Anatomie von dem Doktor Bidlau auf dem Hospital lernten, und wohl niemals eine rechte Komödie gesehen hatten. Sie stelleten die Historie vom König Alexander und dem König Darius vor, welche sie in 18 Akten getheilet hatten, von welchen sie an einem Tage 9, und am anderen wieder 9 spieleten und zwischen einem jeden Akt ein lustiges Zwischenspiel machten. Diese Zwischenspiele waren insgesammt überaus schlecht, und endeten sich alle mit einer Prügeley. Die Komödie selbst war zwar ernsthaft, wurde aber so schlecht vorgetragen als möglich; kurz alles war schlecht. Ihre Hoheit gaben den jungen Leuten 20 Rbl., und der Kaiser soll ihnen neulich dreifsig gegeben haben."

Wir können bald den Vorhang über die Theaterepoche zur Zeit Peters des Grofsen fallen lassen, wenn wir noch der Kaiserin-Witwe Praskowja Feodorowna und deren Tochter Ekaterina Joannowna gedenken, die gleichfalls mit allen Kräften bestrebt waren, dem Bühnenwesen förderlich zu sein. Ihre Fürsorge betätigten sie erst in Izmailowo, nachher in Preobraschenski bis nach dem Tode der Prinzessin Natalia Alexejewna, Ekaterina Joannowna — Herzogin von Mecklenburg — die Direktion der hauptstädtischen Theater übernahm. Letzterer gelten des holsteinischen Kammerjunkers Friedrich Wilhelm Bergholtz folgende Zeilen: „Die Herzogin von Mecklenburg, Ekaterina Joannowna, die ungemein lustig ist, hatte auch heute tausend Spafs, und erzählte selbst Ihre Hoheit (Karl Friedrich von Holstein), dafs derjenige, welcher die Rolle des Königs machte, gestern bey zweihundert Padoggenschläge bekommen hatte, weil er mit noch einem anderen so gottlos gewesen, und Komödienzettel von dieser Komödie in der Stadt herumgetragen, und damit gleichsam gebettelt habe, welches ihr denn sehr unangenehm gewesen, und sie hätte den Kameraden von diesem Kerl, nach bekommenen Schlägen, weggejaget. Dieses hatte mir nun schon diesen Morgen der Kapitain Berger gesaget, welcher mir denn auch noch dreifsig Kopeken, oder wie viel es war, absolut anschwatzen wollte, welche der Graf Bonde neulich am Sonntag den bettelnden Komödianten gegeben, wie er in den Wagen gestiegen. Unterdessen find ich es seltsam, dafs der Kerl, welcher gestern die Padoggen bekommen hat, heute wieder

mit Prinzessinnen und Fräulein zusammen agiret; denn dasjenige Frauenzimmer, welches des Königs General in der Komödie vorgestellet, ist eine wirkliche Prinzessin, und des padoggierten Königs Gemalin ist des Marschalls der verwittweten Zarin leibliche Tochter, woraus sie aber hier nichts machen, und sich nicht einmal daran kehren. Die Komödie währete nun heute bey weitem nicht so lange, wie neulich, indem sie vieles ausliessen, vermuthlich auf daſs Ihro Hoheit sich nicht ennuiren sollten und ich fand auch sonsten die Komödie in vielen Stücken verbessert. Ich hatte nun während der Komödie meinen Spaſs mit dem Obristlieutnant Brümer, welchem die Komödie gar nicht gefallen wollte, weil ihm das hiesige Leben noch nicht wie uns bekannt ist, insonderheit verdroſs ihn, daſs alle Augenblick die Decke des Theaters niedergelassen wurde, und wir alsdann im Dunkeln sitzen muſsten, daher er mir zu verschiedenen malen ins Ohr sagte, welch ein Hund von Komödie ist das! und ich hatte alle Mühe, mich des Lachens zu enthalten. So wie mir am Sonntag unter der Komödie selbst aus meiner Kamisoltasche meine Tabattiere war gemauset worden, ebenso hatte man heute dem Herrn von Ahlfeldt und dem Kapitain von Ilgen jedem ein seidenes Schnupftuch gestohlen."

Bergholtz bezeugt die russische Geschicklichkeit auf ganz anderem Gebiete!

Es unterliegt keinem Zweifel, daſs höher als die Erfolge, jener Wille einzuschätzen ist, der das so mühsam Erreichte nicht ganz verlieren will, jene Energie, die noch im Jahre 1720 Peter mit neuen Theaterplänen sich befassen läſst. Aus Prag sollte eine Truppe engagiert werden, die tschechisch oder slawonisch verstände, der es leichter fallen täte, russisch zu kreieren, und mithin den Russen vorbildlich zu sein. Es entwickelt sich eine diesbezügliche Korrespondenz zwischen dem General-Prokureur Jaghuschinsky und dem Kabinettsekretär Makarow, aus der die Schwierigkeit ersichtlich ist, acht tschechische Schauspieler aufzutreiben. „In solchen Künsten bewanderte Leute könnte man aus dem tschechischen Volke vielleicht vier finden und selbst diese könnten nur in Intermedien, nicht aber in Komödien wirken." Eine aus 12 Mann bestehende Truppe will sich entschlieſsen, nach Moskau zu kommen unter der Zusicherung, binnen Jahresfrist in russischer Sprache agieren zu können, sie verlangte aber 150 Rbl. wöchentlich und

stellte außerdem solche Bedingungen, die rechtlich weder zu beanspruchen waren, noch erfüllt werden konnten. Das Ende vom Liede war, daß das Projekt zu Wasser wurde. Allein, was das Ausland ihm nicht gewähren wollte, das sollte sein Reich ihm endlich bieten und noch 1722 wird im geistlichen Reglement den Seminarien vorgeschrieben „ihre Zöglinge zu veranlassen, in den Freistunden sich im Komödienspiel zu üben und Stücke moralischen Inhalts aufzuführen". Welch einen Hohn sprechen diese Verfügungen einem nicht mal verflossenen Jahrhundert, das noch vor kurzem in ständigem Kampf mit den „teuflischen" Spielen lag!

Bei der Charakteristik des Kunst-Firstschen Repertoires war bereits von der wässerigen Verdünnung die Rede, in welcher den Russen die geistige Kost vorgesetzt wurde. Die Schwierigkeit einer Beweisführung in deutscher Sprache hindert uns, näher auf die textlichen Ungeheuerlichkeiten einzugehen, die eine übersetzende Stumpfsinnigkeit aus dem Original geschaffen. Das hochtrabende Phrasentum gepaart mit gedankenloser Possenreißerei der Haupt- und Staatsaktionen-Epoche fand in der aller Logik baren Übersetzung der „Kanzleilibrettisten" allerdings kongeniale Wiedergabe, jedoch das wenige an Geist, das die russischen Direktoren ihrem Repertoire noch vorbehalten wollten, das ging leider in der russischen Translationskunst zugrunde. Schildert Erich Schmidt schon ohnehin in den schreiendsten Farben die gedankenlahme Dichtung und hinkende Technik der Kaspar Daniel von Lohensteinschen Erzeugnisse, so kann man sich einen ungefähren Begriff machen, was nun noch aus einer Umarbeitung von solchen Produkten geworden sein muß. Und wirklich zwingt uns die Komödie „Der afrikanische Scipio und die Tötung der numidischen Königin Sophonisbe" als ein das Original an Langweiligkeit noch übertreffendes Elaborat in die kritischste Lage. In eine leider nicht bessere Situation gelangen wir bei der Schätzung der aus dem Italienischen ins Russische übertragenen Tragödie: „Herzog Friedrich von Popplei und Aloise, seine Gemahlin oder der ehrliche Verräter", der Cicogninis „Il Tradimento per l'onore overo Il vendicatore pentito" zugrunde liegt. Eins der nächsten Repertoirestücke aus jener Zeit war „Prinz Pickelhäring oder Jodelet, sein eigener Wächter". Aus der berühmten Calderonschen Komödie „El Alcaide de si mismo" ließ Thomas

Corneille seinen „Le Géolier de soi même ou Jodelet prince“ erstehen und hieraus schuf die Kunstsche Librettofabrikationsstelle die widerwärtigste Hanstwurstiade, die man sich denken kann, oder vielmehr wie wir es uns heute gar kaum noch vorstellen können. Das ursprüngliche Original in dem Pickelhäring wiederzufinden, dürfte nur der kühnsten Phantasie gelingen; dieses Stück jedoch vermittelte den Russen zum erstenmal die Bekanntschaft mit dem Namen „Hanswurst“, den sie auch wörtlich übersetzten. Von gleicher Qualität waren auch die übrigen Stücke der damaligen Periode beschaffen, bis wir auf die eigenen dichterischen Erzeugnisse der fürstlichen Poetinnen Sophie Alexejewna, Natalia Alexejewna und einiger geschickter Dichter aus der geistlichen Mitte stofsen.

Bereits 1678 findet in Preobraschenski die Aufführung von Molières „Le médicin malgré lui“ statt. Verschiedene Historiker schreiben die Übertragung dieser Komödie der älteren Schwester Peters — Sophie — zu, während ein anderer Teil sehr zu der Meinung neigt, Natalia sei die Translateurin derselben. Jedenfalls begegnen wir „dem gezwungenen Arzt“ auch im Repertoire der nächsten Jahre, das aber nun an Originalprodukten reicher erscheint. Zu der Eröffnung des Petersburger Theaters wurde ein von allen Historikern als der Feder Natalias entstammendes Stück gegeben. Man hatte Weber richtig versichert, dafs in diesem ganzen Spiel von den letzten Empörungen Rufslands vorgestellt sei — die „Strelzui“ haben dieses Thema zur Grundlage und verfolgten den dem Monarchen so werten Zweck, von der Bühne herab ebenso seinem Volke von ihm und seinen Taten zu künden, wie es Theofan Prokopowitsch von der Kanzel tat.

„Um der zarischen Majestät Ehre zu machen“, wollte Kunst Leute verpflichten, die in „Opern“ geschickt sind; in der Komödie „der afrikanische Scipio“ konstatiert Tichonrawow als besonders bemerkenswert die Einführung von „Arien“. Dieses Stück, kritisiert er, enthält alle charakteristischen Merkmale der Haupt- und Staatsaktionen in sich, aber es steht auch schon ebenfalls unter einem starken Einflufs der deutschen Oper. Während einerseits der von dem Volkstheater in die Oper geschlüpfte Hanswurst sich in seinen groben Späfsen breit macht, wirken hier andererseits die mütterlichen Wehklagen der Sophonisbe, die einen ihrer

Söhne Gott zum Opfer bringen mufs. Der Priester singt eine Arie. Und Hand in Hand mit echten Helden im Genre der Haupt- und Staatsaktionen wird auch im zweiten Akt die Handlung durch eine Arie eröffnet, die der Gott Eol singt." Auch in der Komödie „Judith" der Prinzessin Natalia Alexejewna fehlte die Musik nicht. Nach Professor Bulitschs Meinung verrät ein Teil des Liedes (weshalb nicht der Arie?) europäischen Einflufs (die Kadenz zu Ende des Absatzes), erinnere aber andererseits an den alten russischen Kirchengesang, von dem es sich, wenn auch wenig, durch seine Chromatik und Modulation unterscheide. Fehlt zwar die Begleitung der Melodie, angenommen mufs aber doch, soviel sich aus einigen Takten schliefsen läfst, eine solche werden. Im Jahre 1720, berichtet Boscherjanow in seinem Prachtwerk: „Newski-Prospekt", wurde an der Moika in Petersburg das erste „Opern- und Theater-Haus" für die Firstsche Truppe erbaut und Weber schreibt aus der Zeit Natalias: „Es sollen auch mit der Zeit Opern und Komödien angelegt und dazu ein Fonds ausgesucht werden." Ausdrücklich zwar betont Professor Bulitsch, dafs erst im Jahre 1756 dem Zarenreich mit „Tanjuscha oder die glückliche Begegnung" eine russische Oper bescheert wird, nach den Forschungen des bekannten Gelehrten und besonderen Glinkafreundes Wlad. Was. Stassow erscheint als erste Oper in Rufsland überhaupt „Die Macht der Liebe und des Hasses (la forza del l'amore e dell' odie)" im Jahre 1735. — Wsw. Tscheschichin schliefst sich in seiner interessanten Geschichte der russischen Oper dieser Meinung an — was aber verstanden Kunst, Weber u. s. w. unter den Begriff „Oper" der trotz Bulitschs gegenteiliger Behauptung, wie wir gesehen, schon zu Kunsts Zeiten in Rufsland geläufig war, wonach man doch nicht so ohne weiteres mit Bestimmtheit behaupten sollte, dafs „die theatralischen Erzeugnisse jener Zeit auf keinen Fall die Bezeichnung „Oper" trugen".

Nur zu unvollständig sind leider die Kunstnachrichten aus der damaligen Periode, in wenigem nur findet sich bei allen Historikern Übereinstimmendes, an kompetentem Material ist viel verloren gegangen, mit gröfster Vorsicht vermag man deshalb unabweisbar Positives zu fixieren.

Sonderbar aber wäre doch der Umstand, wenn nur der Name „Oper" und nicht auch die jener Zeit entsprechende Gattung dieser Kategorie wirklich bestanden hätte. Gesetzt

auch den Fall, Bulitsch hätte recht in seiner Annahme, dafs die damaligen Bühnenprodukte mit Musik im „Vaudeville-Charakter“ gehalten gewesen, unter keiner Bedingung jedoch stimmen wir mit ihm überein, dafs diese erst in den 40er Jahren des XVIII. Jahrhunderts in Rufsland aufgetaucht sind und dafs ihnen selbst dann noch nicht das Prädikat „Oper“ beigelegt worden ist. Wir belassen es aber vorläufig bei unseren Vermutungen, die sich allerdings bis nun einzig auf den oben zitierten, also tatsächlichen Gebrauch der Bezeichnung und auf das Vorhandensein von Komödianten in Rufsland stützen, die zweifelsohne mit dem Operngenre vertraut gewesen, weil sie es, ihrer künstlerischen Herkunft nach, sein mufsten.

Die Musik.

Die Kunst, der Peter mit einem Schlage eine Stellung in seinem Reiche sichern wollte — das Theater — bedurfte, wie uns die Geschichte lehrt, überall vorbereitender Krisen. Der grofse Reformator setzt jedoch bei seinem kaum zum Bewufstsein gerüttelten Volke ein Verständnis voraus, das sogar bei entwickelteren Nationen nicht ohne weiteres angenommen werden kann. Nach der Peter dem Grofsen vorangegangenen musikalischen Stille und Ächtung aller Kunst konnte das Fiasko des Theaters, dem Peter nicht allzulange nach seinem Regierungsantritt alle Aufmerksamkeit zuwandte, nicht weiter wundernehmen. Auf ausgetrocknetem, durch nichts fruchtbar gemachten Boden streute der ungeduldige Sämann seine Saat. Erst vor kurzem begann er sein Land zu drainieren, welch ein Wunder daher, dafs es sich nicht gleich mit dem ersten Versuch keimfähig zeigte, nicht gleich voll in den Peterschen Intentionen aufgehen konnte, weil das Volk deren Tragweite weder ganz begriff, noch zu verstehen vermochte. Doch nicht den Russen allein sind, wie so oft bei geistigen Entwicklungsprozessen, auswärtige Truppen zu Hilfe geeilt, dank denen die langweilige Kluft des stufenweisen Fortschritts durch gewagtere Sprünge schneller überbrückt wurde. Den Gesandten des Auslandes fiel in diesem Falle die Aufgabe anheim, zu tätigen Mitarbeitern der zarischen Reformpolitik, besonders in künstlerischer Hinsicht zu werden. Mit zur diplomatischen Taktik gehörten, wie bereits erwähnt, zu jener Zeit bei den aus-

wärtigen Vertretern gute Orchester, die es sich mit allem angelegen sein liefsen, der russischen Majestät zu gefallen.

Bereits 1698, erzählt Georg Korb, überraschte der österreichische Gesandte die Bewohner des Dorfes Izmailowo mit einem Morgenständchen, das, so harmlos auf den ersten Moment ausschauend, doch von Michnewitsch als politischer Trick gehalten wird. „Zufällig“ kam Peter mit seiner Schwester des Wegs daher und beide lauschten entzückt ungefähr eine Viertelstunde der reizenden Musik. Auch der Vertreter des preufsischen Hofes, Baron Mardefeldt, der sich ebenfalls durch sein schönes Lautenspiel beliebt zu machen wufste, erregte mit seinem Orchester viel berechtigtes Aufsehen.

Aber ein Ehrenplatz in der russischen Musikgeschichte jener Epoche gebührt zweifelsohne dem glücklichen Bewerber um die anmutige Tochter Peters — Anna — dem Herzog von Holstein Karl Friedrich. Die bedrängten Zustände seines Landes trieben ihn zu Beginn des Jahres 1721 an den russischen Hof, wohin er auch sein quantitativ für unsere heutigen Begriffe allerdings kleine, aber den Zeugnissen nach qualitativ desto wertvollere Kapelle mitnahm. In der Besetzung „von einem Clavecin, etlichen Violinen, nebst einer Viola d'amour, einer Alt-Viole, einem Violoncell oder Bassette, einem Kontra-Bafs oder grofsen Bafsgeige, ein paar Hautbois, ein paar Travers-Flöten, ein paar Waldhörnern, ein paar Trompeten und Pauken“ spielte sie „eine in Rufsland bisher unerhörte Musik, welche bestand in Sonaten, Soli, Trio und Konzerten von Telemann, Kayser, Heinichen, Schulz (Prätorius?) Joh. Jos. Fux und anderen damals berühmtesten Deutschen sowohl, als von Corelli, Tartini, Porpora und anderen italienischen Komponisten.“

Stählins weiteren Nachrichten zufolge waren die Musiker wohlgeübte Deutsche, „darunter die Vornehmsten zween Brüder Hübner, der eine den Kapell- und der andere den Konzertmeister vorstellte.“ Bergholtz wiederum rühmt die beiden von Karl Friedrich aus Wien mitgebrachten Waldhornisten. „Mit wie viel Verwunderung ich die beyden Leute anhörete,“ schreibt er, „ist nicht zu sagen, ich glaube auch nicht, dafs des premier gleichen in der Welt ist. Es gestunden auch Alle, die ihn höreten, dafs sie niemalen seines gleichen auf dem Waldhorn gehöret an Delikatesse und schönen Manieren. Er accom-

pagnieret alle Instrumente mit seinem Horn, und hält bis 85 Takte in einem Othem darauf aus, welches etwas unvergleichliches anzuhören ist. Sie gehen auch in keiner Mundierung und ein jeder hat jährlich hundert Dukaten, ohne die Accidentien zu rechnen, welche sie noch hie und da machen können. Es hat der premier, welcher Johann Lautenberg heifst, vor sieben Jahren bey dem Herrn geheimen Rath Bassewitsch gedient."

Es unterliegt keiner Frage, dafs diesem herzoglichen Orchester ein Hauptanteil an der Hebung und Popularisierung der Musik um jene Zeit zugesprochen werden mufs, denn an den Leistungen dieser Kapelle ergötzte sich nicht nur der Hof, die vornehme Welt, sondern auch das Volk. Die endlosen Festlichkeiten, die sich bei jedem Anlafs über die Residenz ergossen, fanden stets unter musikalischer Mitwirkung statt, dem Herrscher war die Tonkunst eine willkommene Handhabe zu einem, wenn auch nur geräuschvolleren Ausdruck der über das früher so konservative Zarenreich nun herangebrochenen neuen Aera. Man vernahm ein fast ununterbrochenes Spielen und Klingen, man feierte alles durch Musik, ebenso die Erwählten des Herzens, wie den Tod.

Eine interessante Ständchenschilderung entnehmen wir in folgendem dem Bergholtzschen Tagebuch: „Früh morgens gegen sechs Uhr war unsre Musik schon ganz fertig, indem Ihro Hoheit gesonnen waren, gegen halb sieben zu der Kaiserin mit derselben zu gehen. Allein wie wir eben dahin gehen wollten, liefs man uns wissen, dafs der Kaiser und die Kaiserin noch nicht bey der Hand wären, und mögten Ihro Hoheit von der Güte seyen, und noch ein wenig warten; welche Zeitung eben nicht angenehm war, indem wir befürchteten, der Tag mögte bald anbrechen, Ihro Hoheit wollten aber die Musik noch im Dunkeln mit Fackeln bringen, allein es kam bald ein zweyter Bote mit der fröligen Zeitung, man könnte jetzt kommen. Also machten wir uns bald auf den Weg, und marschierten in folgender Ordnung nach dem kaiserlichen Winterhaus. Ganz voran ging der Fourier, dem zwölf Soldaten folgeten, welche die Tische, Stühle und Leuchter für die Musik trugen; nach ihnen kam ich, um die Fackelträger auf dem Hofe in der Eile in Ordnung zu stellen, und so folgeten 20 Kerle mit Fackeln, welche zwei und zwei zusammen gingen, und zwischen welchen Ihro Hoheit

mit ihrem Gefolge gingen, und nach welchem die ganze Musik kam. Da wir nun auf den Hof kamen, stellete der Fourier in gröſster Eil die Tische gegen den Fenstern der Kaiserin über, und ich ordnete zur selbigen Zeit die Fackelträger, von welchen fünfzehn in Ihro Hoheit Staatsmondur in einer Reihe vor der Musik stunden, und das Gesicht nach der Kaiserin Fenstern wandten, welche alle groſse Wachsfackeln in den Händen hatten, und die fünf Cavalierdiener ohne Mondur stellete ich hinter die Musik. Da nun schon die Noten auf den Tischen festgeheftet lagen, und ein jeder Musikant, seine Stelle wuſste, auch alle Instrumente schon vor dem Thore gestimmet waren, so fing auf einmal die Musik an, und war um so viel angenehmer, weil eben überaus stilles und heiteres Wetter war. Die Musik nun währete fast eine Stunde lang, und bestand aus siebzehn oder achtzehn Personen, welche alle auserlesene Leute, und unter welche fünf von Ihro Hoheit Bedienten, zehn aber aus des Grafen Kinsky Hause waren. Währen der Musik standen die beyden kaiserlichen Prinzessinnen vor ihren Fenstern, und höreten mit groſser Aufmerksamkeit in ihrem Nachthabit zu, zumal da sie fast näher bey ihren, als der Kaiserin Fenstern war. Die älteste Prinzessin lieſs bey dieser Gelegenheit genug spüren, daſs sie eine groſse Liebhaberin von der Musik sey, denn sie hielt fast beständig den Tact sowohl mit der Hand als mit dem Kopf. Ihro Hoheit, der Herzog, warfen zum öftern ihre Augen nach der Prinzessin Fenster hinauf, welches denn auch nicht ohne heimliche Seufzer geschahe, indem der Herr eine groſse Hochachtung und unbeschreibliche Liebe für sie bey allen Gelegenheiten spüren läſst, und dieses sowohl in ihrer Gegenwart, als wenn er unter uns von ihr redet. Ehe wir uns versahen, kam der Kaiser aus dem Hause, ging zu Ihro Hoheit, und umarmte sie herzlich, worauf er nach der Musik hinging, und das eine Ohr nach dem Tische recht hinwandte, als er aber eine Weile hatte zugehöret, ging er mit starken Schritten vom Hofe weg. Währender Musik kam der General Jaguschinsky aus der Kaiserin Hause, und redete mit Ihro königliche Hoheit sachte, man konnte aber wohl abnehmen, daſs er von der Kaiserin an Ihro Hoheit wegen der Musik eine Danksagung brachte. Als die Musik zum Ende war, machten sich Ihro Hoheit wieder auf den Weg, und gingen mit ihrem ganzen Gefolge voraus,

nach dem geheimen Rath von Bassewitz, und die Musik folgete mit den Fackelträgern nach. Der geheime Rath von Bassewitz liefs nun, mit Genehmhaltung Ihro Hoheit an die sämmtlichen Musikanten durch den Assessor Surland (welcher die Kapellmeisterstelle für diesesmal vertreten hatte), ein Trinkgeld austheilen, welches sich auf achtzig bis neunzig Rubel belief."

Wer zählt aber all die Serenaden, die der verliebte Herzog seiner Erkorenen, der Tochter Peters, und der galante Kavalier seinen Bekannten gebracht, wer all die Anlässe, bei denen der Musik die Hauptrolle anheimfiel. Spielte die Kapelle des Herzogs fast alle Woche bei Hofe, nichtsdestoweniger lockte das gleiche Orchester mit seinen Glanzdarbietungen die ganze Elite der Hauptstadt in das Haus des holsteinischen Geheimrats Bassewitsch, wo dank der Initiative Jaguschinskys, dem Lieblinge Peters und Freunde Karl Friedrichs, seit 1722 ständige Mittwochskonzerte — die ersten regelmäfsigen in Rufsland — ins Leben gerufen worden waren, die bis zum Tode der Herrschers stets stattfanden.

Wir stehen mitten in der klangvollen Epoche, die durch die gigantische Faust des gewaltigen Reformators zum Ertönen gebracht worden, mitten in jener Zeit, die der Musik die ihr gebührende Stellung einzuräumen begonnen. Nicht mehr in der njemezkaja ssloboda allein bildet nun die Tonkunst einen integrierenden Bestandteil aller Geselligkeit, nein, auch in der heiligen Residenz schwang man sich endlich zu dem Erkennen empor, das nun im „Wein, Weib und Gesang" den Höhepunkt irdischer Freuden zu schätzen wufste. Es war ein Dasein, nur würdig der byzantinischen Knebelei, die auch die Frau in Fesseln schlug, das die Russen bis zu Peter führten. Aber der kleine Knabe, der mit seiner Mutter und Schwester durch das Schlüsselloch dem Empfang einer Gesandtschaft durch den Zaren zusah, um endlich ungeduldig die Tür zu öffnen, die Seinen den fremden Blicken preisgebend, er drang auch mit gleicher Vehemenz als Herscher auf ein Anderswerden der so traurigen Lage des weiblichen Geschlechts. Die Einführung der „Assemblées" bot ihm hierzu willkommenen Anlafs. Bei der Gelegenheit rifs er vollends die Schleier vom Antlitz der weiblichen Schönen, da schob er die Riegel von ihren Gemächern zurück, sie in die Freiheit, die Gesellschaft, führend.

Am 26. November 1718 wurden durch den General-Polizeimeister Devier die vom Kaiser persönlich ausgearbeiteten Verhaltungsmafsregeln bei den „Assemblées“ proklamiert. Weber schreibt in seinem „veränderten Russland“, dafs das Reglement in Übersetzung folgend laute:

„Verordung, wie die Assembléen in Petersburg gehalten werden sollen.

Assemblée ist ein französiches Wort, welches in der russischen Sprache nicht mit einem Worte gegeben werden kann. Es ist eine Anzahl Menschen, welche entweder zum Zeitvertreib, oder wegen einiger Affairen, sich mit einander versammlet. Ein Freund kann daselbst den anderen sehen, und jeder von seinen Verrichtungen und anderen nöthigen Sachen sprechen, auch sich erkundigen, was hin und wieder vorgehet, mithin seine Zeit passieren. Auf was Art und Weise wir nun diese Assemblées gehalten haben wollen, ist aus folgendem zu ersehen:

1. Derjenige, bey welchem die Assemblée des Abends seyn wird, soll vor seinem Hause eine Schrift oder ein ander Abzeichen aushängen und einem jeden, so männlich als weiblichen Geschlechts, dadurch Nachricht geben.

2. Die Assemblée soll früher als um 4 oder 5 Uhr nicht beginnen, und über 10 Uhr nicht hinausgesetzt werden.

3. Der Wirt ist nicht gehalten, die Gäste zu empfangen, zu begleiten oder zu nöthigen, und ob er gleich sonst nicht aufzuwarten schuldig ist, mufs er doch Stühle, Lichter, Trincken und das benöthigte, was verlangt wird, auch allerley Spiele und das dabey gehörige anschaffen.

4. Niemand ist an eine gewisse Stunde zu kommen und zu gehen gebunden, gnug, wenn er sich auf der Assemblée sehen läfst.

5. Ein jeder hat Freiheit in der Assemblée nach Gefallen zu sitzen, zu gehen und zu spielen, ohne dafs jemand bey Strafe des grofsen Adlers (ist der Wein- und Brandtweins-Pokal) ihn daran hindern oder es ihm übel nehmen soll, und grüfset er übrigens nur beym kommen und weggehen.

6. Personen vom Range, als Edelleute und Ober-Officiers, auch bekannte Kaufleute und commendirende Meisters (hierunter werden vornehmlich die Schiff-Bauer verstanden) Canzeley-Bediente nebst ihren Frauen und Kindern sollen denen Assembléen beyzuwohnen Freyheit haben.

7. Den Laquayen (aufser die vom Hause) soll a porte ein Platz angewiesen werden, damit in den Zimmern der Assemblée gnugsamer Raum bleiben möge."

Die Umwandlung, die sich durch Einführung der Assemblées in der Gesellschaft vollzog, geht am leichtesten und offenbarsten an der Hand jener Quellen zu kontrollieren, die uns damalige Zeitgenossen hinterlassen haben. Weber, der vor der Assemblée-Periode nach Rufsland kam, schildert es uns, seinen Gebräuchen nach, einem wilden Staate nicht unähnlich, jedoch schon Bergholtz, der ein paar Jahre später das Zarenreich besuchte, spricht von reizenden, berückenden Koketten mit Brillanten und sonstigen Zutaten.

Am 4. Dezember 1718 fand beim bekannten Mäcen, dem General-Admiral Apraxin, die erste Assemblée statt, am 9. des gleichen Monats folgte eine solche beim Geheimrat Tolstoi, am 11. „auf Befehl" beim renommierten Geizhals, dem Kanzler Golowkin, denen schlossen sich der Vice-Kanzler Schaffirow, Fürst Menschikow, der Kaiser selbst u. s. w. an — überall dort waren Frauen, spielte Musik, wurde getanzt, gegessen und getrunken. Und die Orchester, in seltensten Fällen fremde, gehörten mit zum Eigentum des Hauses, in dem die früher so verhöhnte und geächtete Kunst nicht etwa eine geduldete, sondern eine vielmehr im Gegenteil bevorzugte Stellung einnahm. Es wäre ein Verstofs gegen die Gerechtigkeit, sollten im Kapitel „guter Kapellen" die der Fürstin Tscherkassky, des Grafen Mussin-Puschkin, des Fürsten Golitzyn und last not least des Erzbischofs Theofan Prokopowitsch keine Erwähnung finden.

Die Mitglieder des Hoforchesters, das ebenfalls aus der zu jener Zeit üblichen Zahl von 20 Mann bestand, und nur zu aufsergewöhnlichen Feierlichkeiten, wie zum Beispiel anläfslich des Krönungsfestes der Kaiserin Ekaterina, aufs dreifache verstärkt wurde, trugen eine überaus chice Uniform. Aus einem grünen Rocke mit rotem Kragen, wobei sämtliche Nähte mit goldenen Tressen besetzt waren, setzte sich ihre kleidsame Tracht zusammen. Trotzdem diese vollständig mit der Kleidung der kaiserlichen Pagen übereinfiel, liebten dennoch verschiedene der deutschen Musiker die „Livree" nicht. Charakteristisch ist es, konstatieren zu können, dafs dem persönlichen Geschmack des grofsen Reformators der so energisch darnach

strebte, in seinem Reiche einem verfeinerten Kunstgenre Eingang zu verschaffen und dauerndes Bleiben zu sichern, selbst mehr der pompöse Schall der Zinken und Posaunen zusagte, die er wohl bei seiner Reise durch Deutschland und Holland erstmalig vernommen haben wird, als alle Sonaten und Konzerte. Peter gelangte nachher selbst in den Besitz eines solchen Bläserchores, das er aus Riga erhalten hatte. Es mufste ihm die Tafelmusik machen, wie den polnischen Bockpfeifern mit Schalmeien und gedämpfter Trommelbegleitung die Aufgabe anheim fiel, den Zaren in besonders vergnüglichen Augenblicken zu amüsieren.

Im Jahre 1699 brachte der brandenburgische Gesandte nach Moskau ein Hautboisten-Ensemble, aus Knaben bestehend, mit, dieses machte auf den Kaiser einen solchen Eindruck, dafs er dasselbe für 1200 Goldstücke erwarb. Peter selbst war ein ausgezeichneter Trommelschläger, in welcher Kunst er sich bereits früh, schon als Knabe während des harmlosen Soldatenspiels zu üben begann. Und mit der Zeit hatte er hierin eine Vollkommenheit erreicht, die direkt ans Virtuosenhafte grenzte. Nicht unbekannt ist die Episode aus seinem Dresdener Aufenthalt, wo er während des Abendessens bei Fürstenberg in animierter Stimmung eine Trommel ergriff und sie derart nach allen Regeln der Kunst und Technik behandelte, dafs er nicht allein seine Bekannten, sondern auch die anwesenden Musiker von Fach in gröfstes Erstaunen versetzte. Auch Bergholtz dokumentiert des Kaisers Geschicklichkeit auf der Trommel: „1721 stellete der Zar auf der Maskerade einen Schiffstambour vor und schonete das alte Kalbfell gewifs nicht, indem er die Trommel gut zu schlagen weifs und bekanntermafsen seine militärischen Dienste als Tambour angefangen hat.“

Dem Soldatenkönig mufsten auch die Zinken, Posaunen, Trommeln, überhaupt die Blasmusik näher liegen, als die elegante Salonmusik der fashionablen Welt. Es ginge auch nicht mit rechten Dingen zu, hätte Peter bei seinen Reformen, die Staat und Kirche, öffentliches und privates Leben aus allen alten Geleisen warfen, die Organisation der Militärmusik vergessen. 1704 fand nach dem Projekt des Feldmarschalls Ogilvi eine Heeresreform statt, die sich ebenfalls auf die Musik erstreckte. Und auch hierbei dienten ihm für seine Garde- und Fufs-Regimenter,

deutsche, für seine Flotte englische und holländische Muster als Vorbilder. Ein jedes Regiment erhielt sein Hautboisten-Chor und seinen eigenen Regimentskapellmeister, dem auch die Verpflichtung oblag, eine Anzahl russischer Soldatenkinder auf den bei dem Regimentsorchester üblichen Instrumenten zu unterweisen.

Über die Art der musikalischen Ausführung und deren Wirkung kann man sich bei den krassen Widersprüchen der uns zu Gebote stehenden Nachrichten keine genaue Vorstellung machen. Während Reitenfels in „De rebus Moschoviticis“ von einem sehr angenehmen Zusammenklang spricht, kritisiert Korb die Militärmusik Rufslands zu Ende des XVII. Jahrhunderts (also schon zu Peters Zeiten) als eine mehr entmutigende, denn anfeuernde. „Die Lieder ähnelten mehr Begräbnisklängen, als Kriegerweisen, sie erzeugten eher eine schwermütige Stimmung, denn kriegerische Begeisterung.“

Die wirkliche Metamorphose auf militärisch-musikalischem Gebiete bleibt jedenfalls bis zu dem Moment eine sehr dubiose, wo der glücklich beendete schwedische Feldzug Rufslands wirkliche Tatsachen von entscheidenden Einflüssen konstatieren läfst. Unter den hunderttausend Gefangenen befanden sich überaus viele Musiker, die nach Rufsland gebracht, teils in den Dienst von Militär- teils von Privat-Orchestern traten. Bildeten überhaupt die Fremden und ihre Beziehungen zu dem russischen Lande die weit zwingenderen Faktoren in bezug auf eine gründliche Umwandlung des Zarenreichs, so wirkten auch selbstredend die Ausländer, wie wir es bereits gesehen und es jetzt wiederum festnageln können, in künstlerischer Hinsicht auf die Russen ein. Glänzten die Schweden auf den Assemblées durch ihren gesellschaftlichen Schliff, durch ihr chices Benehmen und gewandtes Tanzen, so die Musiker in den Kapellen. Und um sich einen Begriff von der Schar der letzteren Kategorie zu machen, braucht man nur an die Schlacht von Poltawa 1709 zu denken, die Rufsland eine ungemein reiche Ernte an Musikinstrumenten und Musikern eingetragen. 121 Trompeter, Hautboisten, Flötisten, Trommler, Pauker, 4 Trompeter und 4 Pauker der königlichen schwedischen Hauskapelle fielen den Russen in die Hände und an Musikinstrumenten wurde eine solche Anzahl erbeutet, dafs 54 Fuhrwerke beladen werden mufsten, um den Weitertransport bewerkstelligen zu können.

Jedenfalls ersehen wir aus einer Notiz bei Bergholtz, daſs die Militärmusik um 1722 eine verhältnismäſsig ganz gewaltige Ausdehnung gewonnen. Er berichtet, daſs ehe er am 1. Januar ins Palais ging, ihm die deutschen Hautboisten von der Garde (denn es sind ohne diese Bande noch sechs russische Banden bei den Garderegimentern, indem bei jedem Bataillon eine steht) „eine Musik brachten“. Diese musikalischen Visiten waren zur Zeit Peters bei jedem Anlaſs, auch zu kirchlichen Feiertagen, sehr in Mode, sie boten einen stichhaltigen Vorwand auf anständige Art die Leute um ein paar Groschen zu prellen.

Aber nicht etwa auf den Plebs richtete die nach Brot gehende Kunst ihre Attacke, sondern natürlicherweise galt als Ziel jene Welt, die nolens volens zum Geben moralisch gezwungen war. Der noblesse oblige-Parole verdankten diese Musikerbanden ein schönes Nebeneinkommen und weder der Herzog von Holstein, noch die russischen Majestäten wurden hierbei verschont. Karl Friedrich konnte ebenso oft wie Peter und Ekaterina in ihren Ausgabebüchern den Posten registrieren — den Musikanten so und so viel, und wenig war es mitunter wahrhaftig nicht. So kostete der holsteinischen Hoheit dieses Vergnügen manchen Hundertrubelschein und zur kaiserlichen Familie kamen einst nicht allein sämtliche Petersburger Pauker, Trompeter und Hautboisten, sondern auch noch alle Trommler und Flötisten. Und unbekümmert um einander gratulierten sie, jeder nach seiner Art, auf seinem Instrument — der Zweck konnte bei dem Generalgeräusch keine Rücksicht auf die musikalische Konkordanz nehmen und der sich hieraus ergebende „Harmoniereichtum“ dürfte gewiſs in Nichts einem modernen Richard Strauſssischen Orchester nachgestanden haben. Peter der Groſse nannte Petersburg nicht umsonst sein — „Paradies“!

An einer Art des Gratulierens nahm der Zar persönlichen Anteil und trotz des komischen Aufzuges, dessen er sich hierbei bediente, betrieb er die Sache an sich so ernst, daſs er zu körperlichen Bestrafungen schritt, sofern sich jemand der Mitwirkung zu entziehen wagte. Der Kaiser, dem in kirchlicher Hinsicht trotz seiner Toleranz gewiſs kein Vorwurf gemacht werden kann, lieſs jedoch selten eine Gelegenheit vorüber, der verknöcherten, starren, sinnlosen Orthodoxie seinen verachtenden Hohn zu bezeugen. Und man mag sich in noch so viel Vermutungen er-

gehen, sein „Saufpatriarchat“, mit dem er zwischen Weihnachten und heiligen drei Königen die „Slawlenie“ vornahm, zeugt von keiner allzu grofsen Pietät vor der geistlichen Tradition.

Weber schildert uns eine solche Zeremonie in folgendem: „Zwei Russen gehen voran, tragen jeder eine Maschine von Eisen, die einem Kessel ähnlich; die Klöppel, womit sie in der Prozession darauf schlagen, sind mit Baumwolle und mit rotem Tuch bewunden und geben eine dunkele, doch weit schallende Resonanz von sich. Hierauf folgt der Zar mit der ganzen Klerisei und einer grofsen Suite von Kneesen (Fürsten), Bojaren und alten Hofbedienten. Die ganze Gesellschaft fährt auf Schlitten und besucht all die vornehmsten des Landes, die aber auch alle mit in der Prozession sind. Wenn sie in ein Haus kommen, singen sie das russische Te Deum laudamus und den Neujahrswunsch. Nach dessen Endigung kommt der Wirt, gibt dem obersten Priester eine ansehnliche Erkenntlichkeit an Geld und läfst hernach die Gäste sitzen und mit Essen und Trinken wohl traktieren. Sie bleiben an jedem Orte ein paar Stunden und legen des Tages fünf oder sechs Visiten ab.“

Gegen diese harmlose Erzählung sticht die Vockerodtsche Nachricht jedoch stark ab; er schreibt: „Eine Ceremonie, der Peter I. so lange er gelebet und in seinem Lande gewesen, beständig observiret hat, ist die alte Gewohnheit in Rufsland, dafs die Priester zwischen Weihnachten und dem Fest der heiligen drei Könige in allen Häusern herumgehen und einige Kirchengesänge von der Geburt Christi absingen, wovor ihnen ein Glas Bier oder Branntwein, nebst etlichen Kopeken gegeben wird. Weil diese ganze Zeit als ein Kirchenfest angesehen wird, und folglich zum Divertissement destiniret ist, pflegten auch wohl Weltliche, wenn sie einander während des Fests beschmauseten, diese Priester-Ceremonie nachzuahmen, und beim Eintritt in ihrer Freunde Häuser dergleichen Lieder abzusingen, welches sie ihn ihrer Sprache Slawlenie oder Lobgesang nenneten. Gleichwie nun Peter I. in seiner Jugend nicht leicht eine Gelegenheit zur Debauche echapiren liefs, so machte er sich auch diese Gelegenheit zu Nutze, um bei seinen Lieblingen das Fest über wacker herumzuschmausen. Anfänglich war sein Gefolge ganz klein, und bestand allein aus seinen Kammerbedienten und Favoriten. Bald hernach vermehrte er diese Gesellschaft und

zog alle diejenigen mit dazu, die in ihrer Taille, Gesicht, Sprache, Sitten oder Humeur etwas Groteskes und Bizarres hatten.

Um nun diese Ceremonie einen geistlichen Anstrich zu konserviren, ernennete er seinen alten Informatoren dabei zum Sauf-Patriarchen unter dem Titul: Knäs-Papa, und zwölf andere Russen, die sich durch schweinisch Fressen und Saufen zu distinguiren wufsten, zu Cardinälen. Der übrigen Gesellschaft theilete er die anderen geistlichen Titul aus, und gerirte sich selbst dabei als Diakonum, nahm auch diese Funktion bei ihren Versammlungen so sorgfältig wahr, als wenn die Sache ganz serieux wäre. Der Knäs-Papa wurde von zwölf Kahl-Köpfen (dergleichen Leute es eine besondere, doch gar nicht volkreiche Horde in den Siberischen Wüsteneien giebt, die auf ihrem ganzen Leibe nicht ein einziges Haar haben) in einer offenen Sänfte getragen und hatte einen Stock mit einer Blase in der Hand, womit er auf seiner Träger Köpfen die Trommel schlug. Die Cardinäle ritten auf Ochsen hinter ihm her, und seine übrige Clerisei folgete in Schlitten, die mit Schweinen, Hunden, Bären und dergleichen Thieren bespannet waren. In diesem abenteuerlichen Aufzug schwärmete Peter I. allenthalben herum, nicht nur bei den Grofsen des Hofes, sondern auch bei Kaufleuten und allen denen, die als bemittelte Leute bei Hofe bekannt waren. Wie dieses Cortége hinfiel, wurde erstlich der Lobgesang gesungen, welchen der Wirt mit einem Präsent wenigstens von 100 Rbl. bezahlen mufste. Hiernächst setzten sich die Gäste, deren gemeiniglich nahe an 300 waren zur Tafel, und wenn der Wirth nicht reichlich genug zu saufen gegeben, oder das Präsent zu kärglich eingerichtet, oder wenn man sonst ein Pique gegen ihn hatte, wurde er nicht allein halb tot gesäufet, sondern bekam auch noch tüchtige Schläge zum Recompense."

Es war ein sonderbarer Gebrauch, dem Peter so viel Zeit widmete und der mitunter zu ziemlich ernsten Konflikten führte. Um Weihnachten 1698 kam der Zar mit seiner Suite zu einem reichen Moskauer Kaufmann, Namens Filadilow, um ihn zu „slawen". Leider schien der Betreffende die ihm zuteil gewordene Ehre gar nicht so recht zu erfassen, denn seine Erkenntlichkeit bestand in der kärglichen Summe von 12 Rubel. Diese beleidigte aber den Zaren dermafsen, dafs er hundert Bauern zu ihm schickte, mit dem Befehl, ein Rubel pro Mann

zu verabfolgen. Vorsichtiger war schon der berühmt geizige Fürst Tscherkarskij — er liefs sich den Scherz aus Furcht, den Kaiser zu erzürnen, 1000 Rubel kosten. Die Gewissenhaftigkeit, mit der die Slaweltschiki ihre Saufaufgabe erfüllten, liefs das „Slawen“ mitunter monatelang fortdauern.

Doch nicht aus diesem Verhöhnen oder der Karrikatur der geistlichen Institutionen ist auf des Kaisers religiöses Bekenntnis und auf seine Fürsorge um die kirchliche Musik zu schliefsen. Peter gehörte zweifelsohne zu den unantastbarsten Gottanbetern und sein Glaube führte ihn nicht selten mitten unter die Sänger, in deren Reihen er mit seiner schönen Bafsstimme dem Herrn Lob und Preis sang. Dieserhalb allein schon konnte sein Volk nicht anders als ihn zu lieben, denn seine religiöse Duldsamkeit hatte ihn seinem eigenen Kultus nicht entfremdet: geschmackvoll und sicher exekutierte er seinen Part auf der Klerisei angesichts des Volkes und all der Grofsen. Natürlich nahm er sich auch fürsorglich seiner Sänger an und trotzdem sein Chor aus etwa 40 Mann bestand, so war es doch ein leichtes, des Kaisers Aufmerksamkeit durch schönes Singen auf sich zu lenken und der weitgehendsten Huld des Zaren sich zu vergewissern. Auf solche Weise machte beispielsweise sein Glück ein aus armer Familie und von geringer Herkunft stammender Knabe, Namens Wassilij, der von Peter lieb gewonnen, nie von seiner Seite weichen durfte. „Die vornehmsten Minister“, berichtet Bergholtz, „läfst der Zar stehen, kriegt ihn (den Wassilij) wohl hundertmal an einem Tage beim Kopfe, um ihn zu küssen.“ Aufserordentlich lobend spricht sich die gleiche Quelle überhaupt über die stimmlichen Qualitäten und die Interpretationen der geistlichen Gesänge aus.

Allein es war nicht nur das vokale Kirchengenre, das zu Peters Zeiten blühte, auch der weltliche Gesang ward nicht vergessen und kam gleich dem Orchester nunmehr zu seinem Recht. Golikow erzählt als bemerkenswertestes anläfslich des kaiserlichen Einzuges zu Moskau 1704, dafs aufser der überall spielenden Instrumentalmusik bei einigen Toren junge Mädchen verschiedene „Arien“ sangen und dieses soll in Rufsland wohl zum erstenmal geschehen sein. Leider ist über die Art dieser hier erstmalig zu Gehör gebrachten Arien nichts weiter erwähnt. Jedenfalls mufs das Genre wiederum ein fremdes

Import gewesen sein und nichts mit dem Volksliede oder dem Choral gemein gehabt haben, die noch ab und zu die Elite ergötzten.

Im Hause des Fürsten von der Walachei hörte Bergholtz zuerst einen blinden Kosaken „auf einem Instrumente spielen, welches wie eine Laute, aber nicht so groſs, noch mit so vielen Saiten bespannt war und Pondar genannt wurde. Er sang eine groſse Menge Lieder und akkompagnierte seine Stimme mit diesem Instrument, welches dann eben nicht unangenehm anzuhören war.“ An andrer Stelle berichtet Bergholtz über einen beim Grafen Bonde verbrachten Vormittag, wo er einen „Bandoschik“ hörte (so nennt man die aus der Ukraine kommenden Leute, die auf einer Bandur spielen und dazu singen). „Dieser Bandoschik war von der Fürstin Tschirkassin, welchen der Graf hatte zu sich rufen lassen, um von ihm einige russische Lieder zu erlernen. Weil aber seine Stimme nicht die beste war, der Graf auch nicht leicht eine Melodie fassen kann, so bat er mich, so lange mit dem Knaben zu singen, bis daſs ich die Melodey eines Liedes, welches er sich ausgesuchet, gefasset hatte. Der Graf schrieb mir auch den russischen Text mit lateinischen Buchstaben; worauf wir alle drey nemlich der Graf, der Bandoschek und ich, lustig anfingen, solches mit einander zu singen, es auch so lange fortsetzten, bis daſs wir die Melodey vollkommen gefasset hatten. Da nun Ihro königliche Hoheit (welche unter dem Grafen Bonde wohnen) solches unten gehöret, und das Ljuli, welches gar oft in diesem Liede wiederholet wird, genau bemerket hatten, so sandten sie einen Kammerlaquaien herauf mit einem Billet, auf welchem geschrieben stand: bonjour messieurs les Luillis, und daſs nur darum, damit der Kammerlaquai sehen sollte, wer oben wäre und sänge.“

Oft nach der Mahlzeit erfreuten sich diese Fremden an der Russen herrliche Lieder, ihren unschätzbaren Wert mit scharfem Blick erkennend. Ungemein beliebt waren auch trotz aller aufoktroyierten Europäismen die einfachen, schlichten Weisen der Kosaken-Banduristen. Die Kaiserin-Witwe Praskowja Iwanowna hielt in ihrem Hofstaat verschiedene Vertreter dieses Volks-Kunst-Genres und sie schickte dieselben ebenfalls zur Zarin Ekaterina Alexejewna, der sie hierdurch einen stets dankbarst anerkannten Genuſs bereitete.

Mit den Reformen Peters zogen, wie wir gesehen, zweifelsohne den Russen vollends fremde Elemente in das Zarenreich ein, nur mit Widerstreben beugten sich die Untertanen der zwingenden Faust des gigantischen Monarchen. Er konnte jedoch nicht anders, als für den ersten Moment wenigstens das Eigene, Nationale in Acht und Bann zu tun, es in Fesseln zu legen, um dem Neuen zu einem desto intensiveren Eindringen zu verhelfen. Allein schon im Jahre 1722 erfolgte der Befehl, dank dem die volkstümliche Kunst voll ihre Schwingen entfalten, ungestört eine vollständige Freiheit genießsen kann. „Nicht zum Bösen, sondern zum Guten, nicht zum Unfugtreiben, sondern zur „Volkspolitur" wurden selbst an den Feiertagen nach der Liturgie die bei den Vorgängern Peters I. verpönten Volksbelustigungen gestattet."

Von unermeſslicher Tragweite ist dieser Ukas für die russische Kunst geworden. Er lieſs wiederum jene Weisen auferstehen, die das nächste Sein der russischen Nation bilden — das Lied, er bewahrte Ruſslands künstlerisch kostbarsten Schatz vor einem völligen Insvergessengeraten. Man besann sich schon jetzt, daſs man einen eigenen Ausdruck für Freud und Leid besitzt, eine eigene russische Weise. Und gar bald darauf, 1724, läſst die Zarin im Dorf Senjawina einige Bauern holen und sich von ihnen ihre Lieder singen. Die den zehn Mitwirkenden zuteil gewordene Belohnung spricht mit deutlicher Sprache die Zufriedenheit der Majestät aus.

Unter Peter I. fällt auch die erste Erwähnung des so schnell typisch russisch gewordenen Instruments — der Balalayka, der wir in der Beschreibung des Hochzeitsfestes beim Knäs-Papa im Jahre 1715 begegnen. Stählin nennt sie 1770 bereits als „das allergemeinste (im Sinne allergebräuchlichste) Instrument in ganz Ruſsland, ein uraltes musikalisches Werkzeug von slavonischer Herkunft. Es besteht aus einem dreieckichten, manchmal auch rundlichen Leib, etwan $1^1/_2$ Spannen lang und eine breit und einen wenigstens viermal so langen Hals, mit zwoen (jetzt mehr) Saiten, an zwoen Wirbeln bespannt. Es wird wie eine Pandure mit einem Band um den Rücken gehangen, oder auch ohne Band nur so hin am Leibe gehalten. Mit dem Zeigefinger der rechten Hand werden beide Saiten hin und her geschlagen. Die eine Saite nur wird mit der linken Hand befingert; die andere aber nicht, sondern sie schnarrt nur, als ein

Baſs- oder Grundton beständig mit, der Akkord mag sie erfordern oder nicht.“

In Blüte standen auch um diese Zeit die Laute, Zither, das Klavecin, die Flöte u. s. w. Ungemein ergötzte man sich damals schon am Spiel auf Gläser oder Glocken, und besonderer Gnade erfreute sich durch seine hierbei gebotenen Kunstleistungen der Uhrmachermeister Thister.

Keine beneidenswerte Rolle ward dem ersten Geiger jener Epoche zuteil, der zum Tanz zu spielen hatte. Der Ärmste muſste bei den Figuren von Polonaise oder Anglaise vor den Paaren hopsend spielen. Denn den Tanzführern fiel es mitunter ein, alle durch Zimmer, Etagen, Gärten usw. zu führen, da man aber ohne Musik weder sein wollte, noch konnte, muſste der Spieler auch mittanzen!

Die strenge byzantinische Asketik der russischen Theodulie billigte neben dem Kirchengesang nur noch den Klang der Glocken, der den Russen wiederholt zu schönen, poetischen Allegorien Anlaſs gab. Ihnen spricht die Glocke eine kündende Sprache, sie ist ein lebendiges Wesen, man urteilt sie — sie wird nach Sibirien verschickt. Registriert nun die Chronik aus Peters Zeiten keine ähnlichen Phantastereien, so bezeugt Stählin wenigstens des Kaisers Vorliebe für Glockenspiele, denen er in materieller Hinsicht reichlich Unterstützung zuteil werden lieſs. Im Jahre 1710 lieſs der Zar durch einen aus Schlesien verschriebenen Glockenspieler, Namens Joh. Christ. Förster, auf dem Isaki-Kirchturm ein Glockenspiel anlegen, „welches nicht nur alle Stunden selbsten ein Stück spielte, sondern auch mit einem Manual und Pedal versehen war, worauf alles geschlagen werden konnte, was man auf einer Orgel zu spielen vermag“. Ein anderes aus Holland importiertes Glockenspiel wurde auf dem Turm der Festungskirche angelegt und „bei demselben ward zum Glockenspieler der jetzterwähnte, sehr geübte Meister Förster gesetzt, und demselben zugleich etliche russiche Lehrlinge zugegeben.“ In wenigen Jahren konnten ihm bereits seine Schüler die Pflicht des Orgelschlagens für die Stadt, das täglich von 11 bis 12 Uhr stattfand, abnehmen und selbst ihre Kunst leuchten lassen. Das von ihnen exekutierte Repertoir „setzte sich lediglich in einem bald kurzen, bald langen Präludium, und den Melodien der gewöhnlichen Lutherischen Kirchen-Lieder aus

dem Choral- oder Notenbuch, so man auf dem Pulpet der Orgeln in allen Kirchen anzutreffen pflegt, zusammen. Diese Melodien alle wufsten die zugezogene Russische Lehrlinge fast so gut als ihr Meister, mit angezogenen hirschledernen Handschuhen zu schlagen: und wenn man einen fragte, was für Stücke er auf dem Glockenspiele spielte, wufste er anders nicht zu antworten, als deutsche Kouranten.“ Bergholtz äufsert sich in anerkennender Weise über einen Prinzipal und ein paar russische Lehrjungen, die nur wenige Monate sich mit dem Fache beschäftigten, trotzdem aber auf dem Glockenspiel „ganz erträgliches leisteten.“

Ganz neu waren den Russen die von Peter in Anwendung gebrachten prunkvollen Begräbnisse mit Musik, wo doch letztere nie bei kirchlichen Zeremonien mitwirken durfte. Mit diesem traditionellen Verbot brach er zuerst bei der Beerdigung seines genialen Lieblings Leforte, dem Rufsland zu so grofsem Danke verpflichtet ist. Mit kaiserlichen Ehren liefs er ihn 1699 bestatten, drei Garderegimenter nahmen an der Feierlichkeit teil und vor jedem gingen zu je neun Flötisten, „die die Luft mit traurigen Klängen erfüllten; aufserdem gaben dem Toten zwei Trompeter, zwei Hautboisten, zwei Pauker und noch zwei Trompeter „schweigend“ das letzte Geleit.“ Aus dem Jahre 1722 gibt uns Bergholtz ein detaillierte Mitteilung einer Trauerprozession beim Begräbnis des Fürsten Golitzyn. „Die Hautboisten hatten Flöre auf ihren Hüten und an ihren Instrumenten, der Tambours Spiel war auch ganz mit Tuch oder Boye bezogen, welches dann, wenn sie darauf schlugen, nur einen dumpfigtraurigen Ton gab. Nach den Soldaten kamen ein Pauker und zwey Trompeter zu Pferde, welche frey bliesen, und grüne Kleider mit Silber anhatten, darauf folgete ein Marschall mit einem Marschallstabe zu Fufs . . . . . Nach diesem Aufzuge kamen die Geistlichen in grofser Anzahl, die prächtig gekleidet gingen, und alle brennende Wachskerzen in die Hände trugen, auch heilige Bilder vor sich her tragen liefsen und beständig sungen. Nun folgeten zwey Trompeter, die schwarz gekleidet waren und halb verstopfte Trompeten bliesen.“ Mit nicht geringerem Pomp ging die Beerdigung des Bojaren Feodor Alexejewitsch Golowin vor sich.

Schlufswort.

Für die Toten und Lebendigen, zur Trauer und Freude, zu allem wurde nun die Musik als Mitwirkung herangezogen. Über die beiden Residenzen — Moskau und Petersburg — ergofs sich eine Tonflut, überall und immer ein neues Sein, die Aera Peters verkündend. Doch was der grofse Kaiser zu seinen Zeiten gesäet, das hat erst die Nachwelt in vollen Zügen geerntet. Der prophetische Scharfblick des Zaren traf nicht nur in politischer, sondern auch in künstlerischer Hinsicht das Richtige, als er das Fundament zu seinem „Paradiese" am Newadelta gelegt und Voltaire hat nicht umsonst die Schlacht bei Poltawa als die einzige in der Weltgeschichte bezeichnet, welche nicht zerstört, sondern aufgebaut, das Wohl der Menschheit gefördert, einen grofsen Teil des Alls der Kultur erschlossen habe.

In eine ganz andere Phase der Entwicklung trat Rufsland mit der Begründung der neuen Stadt, die zum gewaltigsten Ausdruck jener phänomenalen Reformen wurde, denen der Titanenwille des Zaren ein ewiges Werden enthaltendes Sein verlieh. Keine Entstehung des Heut, die nicht mit dem unsterblichen Verdienste des grofsen russischen Zivilisationsprotektors zusammenhängt, kein gegenwärtiger Fortschritt im Zarenreich der uns nicht jenes tötende Einst ins Gedächtnis zurückruft, da eine verfolgende, machthabende Pfaffenwirtschaft selbst den geringsten Denkversuch verpönend strafte. Jener Minister, der in einer Ansprache an den Kaiser, dessen Grofstaten verherrlichend, hervorhob, das Volk sei unter Peters Leitung aus dem Drama der Unwissenheit zum Theater des Weltruhms vorgeschritten, aus dem ostentativen Nichtsein im politischen Konzert in ein nicht zu ignorierendes Sein versetzt worden, er sprach nicht vom Hauptwurf des gewaltigen Reformators — von dem Bruch mit der Tradition und der Befreiung des Geistes aus allen ihn knechtenden Fesseln. Ein Umschwung, so gewaltig, dafs ihn die Weltgeschichte kaum noch einmal registrieren wird, verknüpft sich mit dem Namen Peters des Grofsen: er wandelte brutale Asiaten in elegante Salonmenschen um, er zog plebejische Ignoranten zu feinsinnigen Kunstkennern heran. Mit dem Niederreifsen der engenden Schranken, die eine geistig schaurige Vergangenheit aufgetürmt, eröffnete der Zar seinen

Untertanen statt der geringstlizierten Begriffskreise eine unendliche Prairie blühender Gedanken. Unter ihm begann auch der Russe ein Mensch zu werden, ein Wesen, das sich immer weiter von dem platonischen „animal sans plumes“ zu entfernen suchte. Uns liegt es nicht ob, im grofsen und ganzen Panegyriker Peters I. zu sein, für ihn sprechen seine Taten und was ihm auch die Kunst verdankt, welche Frucht sich aus der von ihm gestreuten Saat entwickelt, das bezeugt das heutige Sein derselben, der üppige, stolze Baum der hehren nationalen russischen Kunst.

St. Petersburg, im Mai 1903.

Nikolai Daw. Bernstein.

Quellenregister.

1. Tagebuch — Bergholtz (deutsch).
2. Memoiren — Weber (deutsch).
3. Tagebuch — Korb (deutsch).
4. Anekdoten aus dem Leben Peters — Stählin (deutsch).
5. Das veränderte Rufsland — Stählin (deutsch).
6. Das neuveränderte Rufsland — Stählin (deutsch).
7. Die Europäisierung Rufslands — Brückner (deutsch).
8. Peter der Grofse — Brückner (deutsch).
9. Beiträge zur Kulturgeschichte Rufslands — Brückner (deutsch).
10. Geschichte des Theaters — Devrient (deutsch).
11. Geschichte des Theaters zu Lübeck — Stiehl (deutsch).
12. Memoiren — Reitenfels (deutsch).
13. Peter der Grofse und die russische Musik — Bernstein (deutsch). (Zeitschriften: Musik- und Theater-Welt und Deutsche Militär-Musiker-Zeitung, Jahrgang 1898).
14. Der erste Kunstanteil der russischen Frau — Bernstein (russisch).
15. Das russische Volkslied — Bernstein (deutsch).
16. Gesammelte Werke — Tichonrawow (russisch).
17. Gesammelte dramatische Werke — Tichonrawow (russisch).
18. Geschichte Peters des Grofsen — Ustralow (russisch).
19. Reisende Komödianten zur Zeit Peters — Popow (russisch).
20. Das Theater zur Zeit Peters — Morosow (russisch).
21. Das Theater zur Zeit Peters — Sinzenko (russisch).
22. Geschichte Rufslands — Solowjow (russisch).
23. Denkmäler der russischen Dramatik — Peretz (russisch).
24. Das Theater zur Zeit Natalia Alexejewnas — Schljapkin (russisch).
25. Das Theater in Rufsland — Sokolow (russisch).
26. Archivnachrichten aus der Zeit Peters des Grofsen — Esipow (russisch).
27. Chronik des russischen Theaters — Arapow (russisch).
28. Chronik des russischen Theaters — Barzow (russisch).
29. Geschichte der Musik — Sacchetti (russisch).
30. Die russische Musik — Bulitsch (russisch).
31. Wissenschaft und Literatur — Pekarski (russisch).
32. Abrifs einer russischen Musikgeschichte — Perepelitzuin (russisch).
33. Russische Frauen des XVIII. Jahrhunderts — Michnewitsch (russisch).
34. Abrifs einer russischen Musikgeschichte — Michnewitsch (russisch).
35. Geschichte der russischen Oper — Tscheschichin (russisch).
36. Abrisse der russischen Kultur — Miljukow (russisch).

37. Orchester-Musiker — Lipajew (russisch).
38. Chronik der russischen Oper — Stassow (russisch).
39. Organisten in Rufsland — Stassow (russisch).
40. Memoiren — Bassewitsch (französisch).
41. De rebus Moschoviticis — Reitenfels (lateinisch).
42. Beschreibung Rufslands — Georgey (englisch).
43. Rerum Moscoviticarum Commentarii . . . Herberstein.
44. Die russischen Kaiser — Sabelin (russisch).
45. Die russischen Kaiserinnen — Sabelin (russisch).
46. Taten Peters des Grofsen — W. Golikow (russisch).
47. Gespräche über den Staat — Krishanitsch (russisch).
48. Newski-Prospekt — Boscherjanow (russisch).
49. Geschichte des russischen Theaters — Boscherjanow (russisch).
50. Die Musik zur Zeit Peters — M. Iwanow (russisch, Nowoje Wremja, 1903 im Mai).
51. Stoglaw — russisch.
52. „Vergnügungen zur Zeit Peters" — Nowosti (russisch, im Mai 1903).

Namensverzeichnis.

Druck von A. Th. Engelhardt in Leipzig.




A. TH. ENGELHARDT
LEIPZIG

